



BIS

RESURRECTION

MAHLER

MINNESOTA ORCHESTRA

OSMO VÄNSKÄ

RUBY HUGHES · SASHA COOKE

MINNESOTA CHORALE



GUSTAV MAHLER (1893), photo by E. Bieber

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

SYMPHONY NO. 2 IN C MINOR (1888–94) 84'08
'RESURRECTION' *(Universal Edition / Kaplan Foundation)*

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck</i> | 23'17 |
| 2 | II. <i>Andante moderato. Sehr gemächlich</i> | 9'54 |
| 3 | III. <i>Scherzo. In ruhig fließender Bewegung – attacca –</i> | 10'50 |
| 4 | IV. <i>Urlicht. Sehr feierlich, aber schlicht – attacca –</i> | 5'28 |
| 5 | V. <i>Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend – Wieder zurückhaltend – Langsam. Misterioso</i> | 34'08 |

RUBY HUGHES *soprano*

SASHA COOKE *mezzo-soprano*

MINNESOTA CHORALE KATHY SALTZMAN ROMEO *chorus-master*

MINNESOTA ORCHESTRA ERIN KEEFE *leader*

OSMO VÄNSKÄ *conductor*

Mahler himself prescribed an interval of at least 5 minutes before the start of the second movement. The present recording therefore includes a longer than usual break at this point.

The six-and-a-half-year compositional gestation of the Second Symphony was the longest of any of Mahler's works. It started life as a single-movement *de facto* tone poem completed during his time at Leipzig in 1888 and originally called 'Todtenfeier' ('Funeral Rites'), echoing a vision he recounted of seeing himself lying dead in a funeral bier surrounded by flowers, and evidently following the 'hero' of his First Symphony to the grave. In the fair copy Mahler then labelled this piece 'Symphony in C minor. First movement', only to reinstate the original, stand-alone descriptive title at some point before 1891. This, and the fact that as late as 1896 he performed it as such separately from the other movements, *after* the first performance of the complete symphony in Berlin 1895, tells us that Mahler was continuing to wrestle with how he should present his music to the public. Was he writing Lisztian programmatic orchestral music whose understanding often depended on literary or pictorial titles and sources of explanation, or Brahmsian abstract symphonic music whose meaning was purely intrinsic? Of course, he was doing neither yet both at the same time, because in truth Liszt's music is not lacking in inner structural rigour, and Brahms's music is infused with subtle connotations of style and genre. Mahler was absorbing these and other aspects of his musical inheritance in order to create a new, dramatically and structurally enriched composite symphonic world. The 'programme' vs 'absolute' music debate was nevertheless the predominant aesthetic quandary of Mahler's time in which he, fellow composers, and especially carping critics were embroiled and which tended to lapse into simplistic either/or conflicts of opinion. Just what did this unusually eloquent but initially wordless music actually *mean*?

Composition of the rest of the symphony was put aside in a relatively fallow creative period for Mahler, marked by the unsuccessful première of his First Symphony in 1889, the deaths of both his parents and his sister Leopoldine in the same year, and the stifling demands of his first major conducting directorship at the Royal Hungarian Opera in Budapest (1888–91). It was not until 1893–94, two years into his next prestigious post at the Hamburg Opera and at the age of 34, that he was able to finish work on what he had started when he was not yet 28. It is also conceivable that only by this time, with two first-rate conducting engagements under his belt, three volumes of songs published, and a string of orchestral *Wunderhorn* song settings completed, did Mahler have the creative and personal confidence finally to measure himself up to the titanic legacy of Beethoven's Ninth Symphony with a large-scale choral 'song-

symphony' of his own. The resulting monumental work would not only lay the foundations for the early consolidation of his compositional career, but also provide the first instance of an urge, like his great forebear, to resort to sung texts as the bearer of his symphonic musical ideas. Addressing fundamental aspects of the human condition, suffering and the search for transcendent fulfilment like Richard Strauss's contemporaneous single-movement tone poem of 1889 *Tod und Verklärung* (*Death and Transfiguration*), the Second nevertheless does so on the larger but more generically pre-determined canvas of the multi-movement symphony, with all the associated expectations, and opportunities for disturbing those expectations, which that involved: expansion to five movements, vocal elements in two of them, and all manner of dramatic incursions into structural norms.

Despite Mahler's increasing scepticism about written explanations of musical works, he did provide three descriptive accounts for this symphony (all after the fact), the most detailed of which accompanied a performance of the work in Dresden in 1901. In view of the apocalyptic scenario he outlined in this, with its references to the ultimate meaning of life and death (first movement), recollections of lost innocence and the desperation of unbelief (second and third movements), the return to naïve faith (fourth movement) and final redemption from the last judgement (finale), it becomes clear that only the almost theatrical long-term pacing of a 'five-act' work could have given Mahler the cross-connections, pauses for reflection, sectional contrasts, tensions acting against closed musical forms, and sheer scale that were required to communicate his thinking.

The opening movement gives an example of Mahler's tendency to play with notions of 'proper' beginnings and, as it were, to introduce the *dramatis personae* of the music before they develop real agency in the musical argument. Thus we hear embryonic sharply dotted and relentless triplet figures, a slowed-down, heroically striving potential principal theme, and its opposite pole, the gentle 'Gesang' in the remote key of E major with its veiled premonitions of the 'Resurrection' theme that so triumphantly closes the whole work (rising scale topped by an *appoggiatura* leap of a third resolved down by step, to which a falling fifth will later be prefixed). The movement then 'starts again' with essentially the same material, now expanded hugely from within to become a more sustained struggle between the suspended, timeless idyll of the 'Gesang' along with its related material, and a fatalistic embattled march in which small

major-mode fanfare-like victories are short-lived. The sharp dotted rhythms recur twice in lower strings as plodding funereal backcloth to sombre melodies, one of which appropriately recalls the ancient *Dies iræ* plainchant, until the same rhythms are conjoined with hammering triplets in the cataclysmic build-up to what one expects will be an all-resolving ‘recapitulation’. Instead, the beauty of the ‘Gesang’ is embroidered in this relatively brief final section with yearning, glissando-inflected *appoggiaturas*, while the surrounding musical material cannot escape the deadening grip of an unchanging C minor, the ‘hero’s’ coffin is hurriedly lowered into the ground, and Mahler instructs that there now be a five-minute pause – for reflection and absorption of what has transpired, and to prepare for what follows.

Even in the most grandiose of contexts, dance types are central to Mahler’s musical language, as demonstrated in the next two movements whose programmatic description as ‘intermezzi’ (along with the fourth movement) belies their fundamentally important role within the work. More a minuet than an Austrian *Ländler*, the second movement provides an essential foil of simplicity built on three statements of leisurely dance material (whose *divisi* cello scoring brings a certain earthiness) separated by two disruptive episodes in tonic minor that make exclusive use of the dogged triplet figure and plangent melodic style of such note in the opening movement. The second interruption is more forceful – a greater threat to the protagonist’s peace of mind that the music is recalling – but it too subsides, this time into the more ‘knowing’ balletic *pizzicato* grace and stylish salon elegance of the final return of the dance. The comic parable of the *Wunderhorn* song ‘Des Antonius von Padua Fischpredigt’ (‘St Anthony of Padua’s Sermon to the Fish’) in which, in the absence of a congregation, the frustrated priest futilely talks to the enthusiastic but uncomprehending fish, is expanded into a darker, textless satire on humankind in the third movement of the symphony, which Mahler worked on in close proximity to the song during the summer of 1893. Here circling melodic figures, often moving in folk-like parallel thirds, generate a fast-moving *perpetuum mobile* waltz. These combine with a moment of magical suspension – as if suddenly lifted above the endless machinations of the world – in the first movement’s tranquil ‘Gesang’ key of E major, and a desperate orchestral scream (B flat minor chord clashing at maximum volume over a C in the bass) at the point, shortly before the end of the movement, when the mindless whirling can seemingly go no further. Mahler likened the effect of this ‘scherzo’ to the alienating experience of peering

at dancers through a window, unable to hear the music and make sense of the movements – a similar sentiment to that in the ninth song of Schumann’s *Dichterliebe*, ‘Das ist ein Flöten und Geigen’, where the spurned lover sees his beloved’s wedding dance from afar. Schumann uses similar swirling melodic figures in the same metre, and Mahler ends his movement with an almost identical descending, resignatory chromatic figure.

The second *Wunderhorn* setting, ‘Urlicht’, plunges us tonally into D flat major and philosophically into the now verbally articulated travails and hopes of humankind. An opening reflection on the former by the alto soloist in a solemn brass-intoned chorale gives way to a miniature narrative of the latter in the middle section, charting the search for divine light and acceptance. In a brief reprise of the opening, the movement ends with an unmistakable *appoggiatura*-laden portent of the ‘Resurrection’ theme to come, at the words ‘selig Leben!’ (‘blessed life!’).

Mahler instructed that the last three movements of the symphony be performed without break, and so the *attacca* marking that heads the finale has almost literal meaning. An ingenious double recall of the very opening lower-string rising scale of the work and the third movement’s orchestral ‘scream’ (which we now retrospectively understand as a premonition) violently returns us to the ‘Totenfeier’ sensibility that began and underpins the whole symphony. It is in this movement, one of Mahler’s most daring in all his output, that the huge orchestration (including off-stage brass and percussion units) and his new multi-faceted symphonic aesthetic come into their own. Already near the beginning we hear the end: the ‘Resurrection’ theme is gently intoned in horns and woodwind. Then in a remarkable extended prologue of sorts we pass through a number of musical ‘tableaux’: off-stage horn call presaging the last trump; return of the first and second movements’ triplet figures; *Dies irae* combined with the eventual sung chorale theme (occurring twice); ‘victory’ horn fanfares (occurring twice); and nervous woodwind *appoggiaturas* coupled with string tremoli. A highly melodramatic rhetorical crescendo in bass drum, timpani and tam-tams eventually initiates the central *Allegro energico* section of the movement which makes much out of reconfiguring the *Dies irae* allusion into a positive alter ego and seamlessly merging it with anticipations of the coming vocal chorale in a complex of bold march and fanfare motifs that also recalls material from the opening movement. Bells resound, and we know that we are experiencing some vast religious mystery play

in music. But, in a similar manner to parts of the first movement, the inexorable march of the dead towards judgement dissolves, burning itself out first in a remarkable fragmented spatial effect involving off-stage brass and percussion interleaving with the nervous *appoggiatura* idea in the main orchestra, and then in a final appearance of the primal orchestral ‘scream’.

How to answer these persistent unresolved problems at this stage in the symphony? Mahler had by good fortune found the key like a flash of lightning while attending the church funeral of Hans von Bülow, his predecessor at Hamburg, held in March 1894, in which Friedrich Klopstock’s hymn ‘Die Auferstehung’ (‘The Resurrection’, first published in 1758) was sung by women and children of the choir. Using the first two stanzas and additional text of his own (and thus omitting Klopstock’s subsequent reference to Jesus in what for Mahler was a supra-denominational concept of spiritual transcendence) he effectively ends the movement and the work with a mini-cantata. The last trumpet and the bird of the night resound from afar, and chorus, alto and soprano soloists finally give mutual assurance of unconditional salvation through a fulfilment of the musical goals set up from the start of the work. ‘Victory’ fanfares return now softly, lingering doubts within the nervous *appoggiatura* figure are dispelled, the motif and sentiment from ‘Urlicht’ at the song’s words ‘Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!’ (‘I am from God and will return to God!’) are reinforced, culminating in the symbolic convergence of core idea, core musical theme and longed-for tonality (E flat major): unison voices rapturously proclaim ‘Sterben werd’ ich, um zu leben!’ (‘I shall die, to live!’) and in the final moments the full force of the orchestra, replete with the ecclesiastical gravitas of the organ, distils this theme into just its falling fifth, lastly expanded to a falling octave, in what has been an immense *tour de force* of symphonic, theatrical and theological dramatic synthesis.

© **Jeremy Barham 2018**

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).

Holder of a Borletti-Buitoni Trust Award and shortlisted for a 2014 Royal Philharmonic Society Music Award, **Ruby Hughes** is also a former BBC New Generation Artist. She has sung major roles at the Aix-en-Provence Festival, BBC Proms, Edinburgh International Festival, English National Opera, Schwetzingen Festspiele and Opera de Toulon, as well as in Jonathan Miller's acclaimed production of *St Matthew Passion* at the National Theatre. Ruby Hughes has broadcast and recorded extensively under many leading conductors. She is also a passionate recitalist and in 2017 released 'Heroines of Love and Loss' (BIS-2248), selected an Editor's Choice in *Gramophone* magazine and awarded a Diapason d'or.

<http://rubyhughes.com>

Grammy Award-winning mezzo-soprano **Sasha Cooke** has been called a 'luminous standout' (*New York Times*) and 'equal parts poise, radiance and elegant directness' (*Opera News*). A renowned interpreter of Mahler, she has performed with opera companies worldwide and over 60 symphony orchestras under such esteemed conductors as Sir Andrew Davis, Gustavo Dudamel, Sir Mark Elder, Alan Gilbert, Bernard Haitink, James Levine, Riccardo Muti, Yannick Nézet-Séguin, Michael Tilson Thomas, Edo de Waart and Jaap van Zweden. Highlights of her career include world premières by Mark Adamo, Mason Bates, William Bolcom, Laura Kaminsky, Lowell Liebermann, Nico Muhly, John Musto, Marc Neikrug, Kevin Puts, Augusta Read Thomas and Joby Talbot.

<http://www.sashacooke.com>

The **Minnesota Chorale**, the Minnesota Orchestra's principal chorus since 2004, has been led by Kathy Saltzman Romey since 1995. Founded in 1972, the Chorale is Minnesota's pre-eminent symphonic chorus, performing regularly with both the Minnesota Orchestra and the Saint Paul Chamber Orchestra. Among the Chorale's initiatives are its acclaimed Bridges community engagement programme, the Minneapolis Youth Chorus and Prelude Children's Chorus, the Voices of Experience choir for older adults, Men in Music for high-school boys, InChoir open rehearsals and Emerging Conductor training programme.

<http://mnchorale.org>

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

The orchestra has received many awards for adventurous programming, and the ensemble regularly commissions and premières new works as it continues to nourish a strong commitment to contemporary composers. The Minnesota Orchestra makes its home at the acoustically brilliant Orchestra Hall in downtown Minneapolis.

<http://www.minnesotaorchestra.org>

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

MORE MAHLER FROM THESE PERFORMERS

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*

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

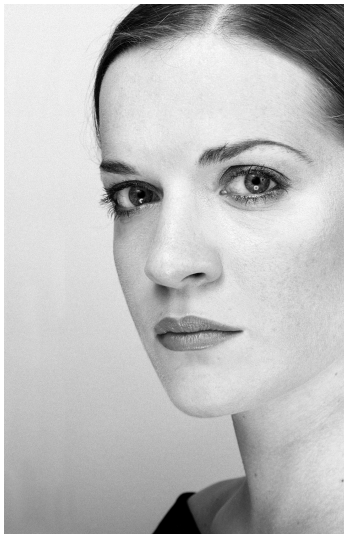
SYMPHONY NO. 6 IN A MINOR (‘TRAGIC’) BIS-2266 SACD

‘Vänskä's Mahler is among the most human I've heard...’ *Fanfare*

‘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



RUBY HUGHES

Photo: © Thomas Dashuber



SASHA COOKE

Photo: © Vero Kherian

Sechseinhalb Jahre – für kein anderes seiner Werke sollte Mahler so viel Zeit benötigen wie für seine Zweite Symphonie. Am Anfang stand eine einsätzig Symphonische Dichtung, die 1888, während seiner Leipziger Zeit, fertiggestellt wurde und zunächst den Titel „Todtenfeier“ trug: Wiederhall einer Vision, bei der Mahler sich auf einer von Blumen umsäumten Totenbahre hatte liegen sehen, folgt sie dem „Helden“ seiner Ersten Symphonie offenkundig bis ans Grab. In der Reinschrift nannte Mahler dieses Stück dann „Symphonie in C-moll. I. Satz“, nur um den ursprünglichen, eigenständigen programmatischen Titel irgendwann vor 1891 wieder aufzugreifen. Zusammen mit dem Umstand, dass er sie noch 1896 – also *nach* der ersten Gesamtauführung der Symphonie in Berlin 1895 – unabhängig von den anderen Sätzen aufführte, zeigt dies, dass Mahler immer noch um die rechte Art und Weise rang, diese Musik dem Publikum vorzustellen. Komponierte er Programmmusik *à la* Liszt, deren Verständnis oft von literarischen oder bildhaften Titeln und Motiven abhing, oder abstrakte Symphonik *à la* Brahms mit rein-musikalischen Bedeutungen? Natürlich tat er bis zu einem gewissen Grad beides zugleich und schlug sich nicht auf die eine oder die andere Seite; in Wahrheit fehlt es denn auch Liszts Werken nicht an innerer Formenstrenge, während Brahms’ Musik immer auch von subtilen stilistischen und gattungshistorischen Konnotationen durchdrungen ist. Mahler nahm diese und andere Aspekte seines musikalischen Erbes auf, um eine neue, dramatisch und strukturell erweiterte symphonische Welt zu erschaffen. Gleichwohl stellte die Auseinandersetzung um „Programmmusik“ und „absolute Musik“ die vorherrschende ästhetische Aporie in Mahlers Zeit dar; Komponisten, aber vor allem bekmessenden Kritiker waren darin verstrickt, und man neigte zu simplifizierenden Entweder/Oder-Standpunkten. Diese ungewöhnlich eloquente, aber anfangs wortlose Musik – was genau *bedeutete* sie?

In einer relativ unproduktiven Schaffensperiode Mahlers, die durch die erfolglose Uraufführung seiner Ersten Symphonie im Jahr 1889, den Tod seiner Eltern und seiner Schwester Leopoldine im selben Jahr und die erdrückenden Anforderungen seines ersten großen Direktorenamtes am Ungarischen Königlichen Opernhaus in Budapest (1888–91) gekennzeichnet war, geriet die Fertigstellung der Symphonie dann in den Hintergrund. Erst 1893/94, im Alter von 34 Jahren und zwei Jahre nachdem er seinen nächsten repräsentativen Posten an der Hamburger Oper angetreten hatte, konnte er die Arbeit an dieser Symphonie, die er begonnen hatte, als er kaum 28 Jahre alt war, beenden. Möglicherweise auch verfügte Mahler erst zu

diesem Zeitpunkt – mit zwei erstklassigen Dirigentenposten in der Tasche, drei veröffentlichten Liederheften und einer Reihe orchesterlicher *Wunderhorn*-Vertonungen – über das künstlerische und persönliche Selbstvertrauen, sich dem titanischen Vermächtnis von Beethovens Neunter Symphonie mit einer eigenen, groß angelegten „Lied-Chorsymphonie“ zu stellen. Das daraus resultierende monumentale Werk sollte nicht nur den Grundstein für die frühe Festigung seiner kompositorischen Laufbahn legen, sondern auch den ersten Anstoß geben, ganz wie sein großer Vorfahre auf gesungene Texte als Träger seiner symphonischen Ideen zurückzugreifen. Ähnlich wie Richard Strauss' einsitziges Tongedicht *Tod und Verklärung* aus dem Jahr 1889 setzt sich Mahlers Zweite mit grundlegenden Fragen der menschlichen Existenz, dem Leiden und der Suche nach transzendenter Erfüllung auseinander, doch sie tut dies auf der größeren, aber gattungstypologisch vorgegebenen Leinwand der mehrsätzigen Symphonie – mit allen damit verbundenen Erwartungen und Gelegenheiten, sich diesen Erwartungen zu widersetzen: Erweiterung auf fünf Sätze, zwei davon mit Vokalbeteiligung sowie alle Arten dramatischer Eingriffe in formale Normen.

Trotz Mahlers wachsender Skepsis gegenüber schriftlichen Erklärungen musikalischer Werke hat er für diese Symphonie (nachträglich) drei Erläuterungen vorgelegt, von denen die detaillierteste 1901 anlässlich einer Aufführung des Werks in Dresden entstand. Im Hinblick auf das hier skizzierte apokalyptische Szenario – mit Motiven wie dem letzten Sinn von Leben und Tod (1. Satz), Erinnerung an die verlorene Unschuld und Verzweiflung des Unglaubens (2. und 3. Satz), Rückkehr zum naiven Glauben (4. Satz) und endgültige Erlösung durch das jüngste Gericht (Finale) – wird deutlich, dass nur die fast theatralisch breite Anlage eines „Fünffaktors“ Mahler jene Querverbindungen, Besinnungspausen, Schnittkontraste, formalen Innenspannungen und schieren Dimensionen gestattete, die für die Vermittlung seines Denkens erforderlich waren.

Der Eingangssatz ist ein Beispiel für Mahlers Vorliebe, mit Erwartungen im Hinblick auf „richtige“ Anfänge zu spielen und die *dramatis personae* der Musik gleichsam vorzustellen, bevor sie recht eigentlich in das musikalische Geschehen eingreifen. So hören wir embryonale, scharf punktierte und unerbittliche Triolenfiguren, einen abgebremsten, heroisch strebenden Hauptthemenkandidat und seinen Gegenpol, den sanften „Gesang“ in der entlegenen Tonart E-Dur mit seinen verschleierte Vorahnungen des „Auferstehungs-Themas“, das das ganze

Werk so triumphierend beenden wird (aufsteigende Tonleiter mit Vorhaltsterz, die schrittweise abwärts aufgelöst wird; später wird ihr eine fallende Quinte vorangestellt). Mit mehr oder weniger demselben, nun aber von innen heraus extrem erweiterten Material beginnt der Satz gewissermaßen erneut, entfaltet aber nun einen nachhaltigeren Kampf zwischen der entrückten, zeitlosen Idylle des „Gesangs“ samt dem damit verbundenen Material und einem fatalistischen, kampfschlossenen Marsch, in dem knappe Dur-Fanfaren von kurzzeitigen Siegen künden. Zweimal kehren die scharfen, punktierten Rhythmen in den tiefen Streichern wieder: Trägtrauriger Hintergrund düsterer Melodien, die u.a. an die geschichtsträchtige *Dies iræ*-Sequenz anklingen. Dieselben Rhythmen verbinden sich mit hämmernden Triolen zu einem Katastrophenszenario, das – so will es scheinen – einer großartigen „Reprise“-Auflösung entgegenstrebt. Stattdessen unterstreichen sehnsüchtige Glissando-Vorhalten in diesem relativ kurzen Schlussteil die Schönheit des „Gesangs“, während das übrige Material vergeblich versucht, sich der beharrlichen Umklammerung durch die c-moll-Tonart zu entwinden. Eilig wird der Sarg des „Helden“ ins Grab hinabgesenkt, worauf Mahler eine fünfminütige Pause vorschreibt – zur Reflexion und Verarbeitung dessen, was geschehen ist, und zur Vorbereitung auf das, was kommen wird.

Noch in den erhabensten Kontexten bilden Tänze einen zentralen Bestandteil von Mahlers Musiksprache, wie die beiden nun folgenden Sätze zeigen, deren programmatische Charakterisierung als „Intermezzi“ (gemeinsam mit dem vierten Satz) über ihre fundamentale Bedeutung für das Werkganze hinwegtäuscht. Mehr Menuett als österreichischer Ländler, liefert der überschaubar angelegte zweite Satz den unverzichtbaren Kontrast. Er basiert auf drei gemächlichen Tanzthemen (geteilte Celli sorgen für eine gewisse Diesseitigkeit), die von zwei Episoden in der Moll-Tonika unterbrochen werden, welche ausschließlich die insistente Triolenfigur und die eindringliche Klagemelodik aus dem ersten Satz verwenden. Die zweite Unterbrechung ist kraftvoller und eine größere Bedrohung für die Gemütsruhe des Protagonisten, um die sich die Musik bemüht – aber auch sie verblasst und mündet in die „einfühl-samere“ Pizzicato-Ballettgrazie und stilvolle Saloneleganz der abschließenden Tanz-Reprise. Das *Wunderhorn*-Lied „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ – ein komödiantisches Gleichnis, in dem ein mangels Kirchgängern frustrierter Priester zu begeisterten, aber letztlich verständnislosen Fischen spricht – wird im dritten Satz der Symphonie, an dem Mahler im

Sommer 1893 in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Lied arbeitete, zu einer düsteren, textlosen „Satire auf das Menschenvolk“ (Mahler) erweitert. Ein rascher Perpetuum Mobile-Walzer erwächst aus kreisenden, oft in folkloristischen Terzparallelen geführten Melodiefiguren; sie verbinden sich mit einem Moment magischer Aufhebung – urplötzlich scheinen wir den endlosen Machenschaften der Welt entronnen – in der ruhigen „Gesangs“-Tonart E-Dur des ersten Satzes und mit einem verzweifelten orchestralen Aufschrei (ein b-moll-Akkord prallt mit maximaler Lautstärke auf ein C im Bass) an jenem Moment kurz vor Satzende, an dem sich das blindwütige Treiben totzulaufen scheint. Mahler verglich die Wirkung dieses „Scherzos“ mit der eigentümlichen Erfahrung, durch ein Fenster tanzenden Gestalten zuzusehen, ohne die Musik zu hören und die Bewegungen zu verstehen – ein ähnliches Gefühl wie im neunten Lied von Schumanns *Dichterliebe*, „Das ist ein Flöten und Geigen“, in dem der verschmähte Liebhaber den Hochzeitstanz seiner Geliebten aus der Ferne betrachtet. Schumann verwendet ähnliche wirbelnde Melodiefiguren in derselben Taktart, und Mahler beendet seinen Satz mit einer fast identischen absteigenden, resignierenden chromatischen Figur.

„Urlicht“, die zweite *Wunderhorn*-Vertonung, versetzt uns in tonaler Hinsicht nach Des-Dur, in philosophischer Hinsicht aber ins Umfeld der nunmehr verbal artikulierten Mühen und Hoffnungen der Menschheit. Eine Eingangsmeditation der Altsolistin über erstere in einem feierlichen, von den Blechbläsern angestimmten Choral weicht im Mittelteil einer Miniaturschilderung der letzteren, die die Suche nach göttlichem Licht und Erbarmen aufzeigt. In einer kurzen Wiederholung der Eröffnung endet der Satz zu den Worten „selig Leben!“ mit einem unverkennbaren, von Vorhalten geprägten Vorgriff auf das „Auferstehungs-Thema“.

Mahler verlangt, die letzten drei Sätze der Symphonie ohne Unterbrechung zu spielen, und so ist der *attacca*-Vermerk über dem Finale beinahe wörtlich zu verstehen. Ein kunstvoller Doppelverweis auf die aufsteigende Skala der tiefen Streicher zu Beginn des Werks und auf den „Schrei“ des Orchesters im dritten Satz (den wir nun im Rückblick als Vorahnung verstehen) führt uns auf heftige Weise zurück in die Sphäre der „Totenfeier“, die die Symphonie eröffnete und durchweg prägt. In diesem Satz – einem der kühnsten in Mahlers gesamtem Schaffen – kommen die große Besetzung (inklusive Fernorchester mit Bläsern und Schlagwerk) und seine neue, facettenreiche symphonische Ästhetik zu eigentlicher Geltung.

Schon zu Beginn hören wir das Ende: Das „Auferstehungs-Thema“ wird sanft von den Hörnern und Holzbläsern intuiert. Dann durchlaufen wir in einem bemerkenswerten erweiterten Prolog eine Reihe von musikalischen „Tableaus“: ein Hornruf aus der Ferne, der das Jüngste Gericht ankündigt; die Wiederkehr der Triolenfiguren aus dem ersten und zweiten Satz; das *Dies iræ* in Kombination mit dem letztendlich gesungenen Choral-Thema (erklingt zweimal); „Siegesfanfaren“ der Hörner (ebenfalls zweimal); nervöse Holzbläser-Vorhalte samt Streichertremoli. Ein höchst melodramatisches Crescendo von Großer Trommel, Pauken und Tamtam eröffnet schließlich den zentralen *Allegro energico*-Teil des Satzes. Dieser beschäftigt sich nachdrücklich mit der Umdeutung der *Dies iræ*-Anspielung zu einem positiv besetzten *alter ego* und verbindet es in einem Komplex aus kühnen Marsch- und Fanfarenmotiven (der auch an Material aus dem ersten Satz erinnert) nahtlos mit Vorwegnahmen des bevorstehenden Vokalchorals. Glockengeläut erklingt – und wir wissen, dass wir uns in einem gewaltigen religiösen Mysterienspiel mit musikalischen Mitteln befinden. Ähnlich aber wie in Teilen des ersten Satzes löst sich der unerbittliche Marsch der Toten zum Jüngsten Gericht auf und verlöscht in einem bemerkenswert fragmentierten Raumeffekt, in dem Fernbläser und -schlagwerk mit dem nervösen Vorhaltgedanken im Hauptorchester verschränkt sind, und einem letzten Auftritt des orchestralen „Urschreis“.

Wie lässt sich diesen hartnäckigen, ungelösten Problemen in dieser Phase der Symphonie noch begegnen? Den Schlüssel hierzu fand Mahler zufällig bei der Begräbnisfeier für seinen Hamburger Amtsvorgänger Hans von Bülow im März 1894, als Friedrich Klopstocks geistliches Lied „Die Auferstehung“ (1758) von den Frauen und Kindern des Chors gesungen wurde. Mit dessen ersten beiden Versen und eigenen Hinzudichtungen (wodurch Klopstocks späterer Hinweis auf Jesus Mahlers überkonfessioneller Idee spiritueller Transzendenz weicht) beendet er Satz und Werk wirkungsvoll als Miniaturkantate. Der Ruf zum Jüngsten Gericht und der Vogel der Nacht erklingen aus der Ferne, und Chor, Alt- und Sopransolistin versichern sich schließlich durch das Erreichen der eingangs aufgestellten musikalischen Ziele gegenseitig vorbehaltloser Erlösung. Die „Siegesfanfaren“ kehren nun sanft zurück, letzte Zweifel der nervösen Vorhaltfigur werden ausgeräumt, Motiv und Stimmung aus „Urlicht“ leben zu den Worten „Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!“ auf und kulminieren in der symbolischen Annäherung von Leitgedanken, musikalischem Hauptthema und Zieltonart (Es-Dur):

Unisono verkünden die Stimmen begeistert: „Sterben werd’ ich, um zu leben!“. In den letzten Momenten destilliert die volle Kraft des Orchesters samt der kirchlichen *gravitas* der Orgel dieses Thema zur fallenden Quinte, um sie dann zur Oktave zu erweitern: Abschluss einer gewaltigen *tour de force*, einer dramatischen Synthese von Symphonie, Theater und Theologie.

© **Jeremy Barham 2018**

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).

Ruby Hughes ist Gewinnerin eines Borletti-Buitoni Trust Award, wurde für das BBC New Generation Artist-Programm ausgewählt und stand 2014 auf der Shortlist für den Royal Philharmonic Society Music Award. Sie sang Hauptrollen beim Festival d’Aix-en-Provence, bei den BBC Proms, beim Edinburgh International Festival, bei den Schwetzingen Festspielen, an der English National Opera, an der Opera de Toulon und in Jonathan Millers gefeierter Inszenierung der *Matthäus-Passion* am National Theatre in London. Ruby Hughes hat bei zahlreichen Einspielungen und Rundfunkaufnahmen vieler führender Dirigenten mitgewirkt. Darüber hinaus ist sie eine leidenschaftliche Liedersängerin, als welche sie 2017 das Album „*Heroines of Love and Loss*“ (BIS-2248) veröffentlichte, das von der Zeitschrift *Gramophone* als „Editor’s Choice“ ausgewählt wurde und einen Diapason d’or erhielt.

<http://rubyhughes.com>

Die mit dem Grammy Award ausgezeichnete Mezzosopranistin **Sasha Cooke** wurde als „leuchtende Aunahmeerscheinung“ (*New York Times*) und „gleichwertige Mischung aus Selbstvertrauen, Ausstrahlung und eleganter Unmittelbarkeit“ (*Opera News*) bezeichnet. Die renommierte Mahler-Interpretin ist mit über 60 Symphonieorchestern und an Opernhäusern in der ganzen Welt unter so namhaften Dirigenten wie Sir Andrew Davis, Gustavo Dudamel, Sir Mark Elder, Alan Gilbert, Bernard Haitink, James Levine, Riccardo Muti, Yannick Nézet-Séguin, Michael Tilson Thomas, Edo de Waart und Jaap van Zweden aufgetreten. Zu den Höhepunkten ihrer Karriere zählen Uraufführungen von Mark Adamo, Mason Bates, William

Bolcom, Laura Kaminsky, Lowell Liebermann, Nico Muhly, John Musto, Marc Neikrug, Kevin Puts, Augusta Read Thomas und Joby Talbot.

<http://www.sashacooke.com>

Minnesota Chorale, seit 2004 der Hauptchor des Minnesota Orchestra, wird seit 1995 von Kathy Saltzman Romey geleitet. Das 1972 gegründete Ensemble ist Minnesotas herausragender symphonischer Chor; regelmäßig tritt er mit dem Minnesota Orchestra und dem Saint Paul Chamber Orchestra auf. Zu den Initiativen des Chores gehört das gefeierte Outreach-Programm Bridges, der Minneapolis Youth Chorus und der Prelude Children's Chorus sowie der Voices of Experience-Chor für ältere Erwachsene, Men in Music für Gymnasiasten, offene Proben (InChoir) und das Dirigenten-Training Emerging Conductor.

<http://mnchorale.org>.

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 Verbrugghen und Emil Oberhoffer.

Die Rundfunkgeschichte des Minnesota Orchestra begann 1923 mit der landesweiten Übertragung eines Konzerts unter Gastdirigent Bruno Walter, und sie findet heute in regionalen und nationalen Ausstrahlungen ihre Fortsetzung. Zu den historischen Aufnahmen des Orchesters, die bis in das Jahr 1924 zurückreichen, gehören Einspielungen für RCA Victor, Columbia, Mercury „Living Presence“ und Vox Records. Die Beethoven- und Sibelius-Einspielungen des Orchesters unter Osmo Vänskä sind weltweit mit großem Lob bedacht worden; die Aufnahme von Sibelius' Erster und Vierter Symphonie wurde 2014 als „Beste Orchester-einspielung“ 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 von Sibelius’ Symphonien Nr. 1 und 4 mit dem Minnesota Orchestra einen Grammy Award; 2017 wurde seine Aufnahme von Mahlers Symphonie Nr. 5, ebenfalls mit dem Minnesota Orchestra, für den 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. Darüber hinaus stand er im Laufe seiner Karriere Orchestern wie der Tapiola Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra und dem BBC Scottish Symphony Orchestra als Künstlerischer Leiter vor.

Vänskä wurde mit dem Royal Philharmonic Society Award, dem Conductor of the Year Award 2005 von *Musical America* und dem Arts and Letters Award der Finlandia Foundation ausgezeichnet.

La plus longue des gestations de Mahler, celle de la Seconde Symphonie, dura six ans et demi. Elle commença sa vie comme un poème symphonique *de facto* en un mouvement terminé pendant le séjour de Mahler à Leipzig en 1888 et s'intitula d'abord « Totenfeier » (Rites funèbres), un écho d'une vision qu'il avait eue de lui-même, se voyant couché mort dans un cercueil entouré de fleurs, suivant évidemment le « héros » de sa Première Symphonie au tombeau. Dans la copie au propre, Mahler intitula alors cette pièce « Symphonie en do mineur. Premier mouvement », seulement pour revenir au titre descriptif original autonome à un certain moment avant 1891. Ceci et le fait qu'encore en 1896, il le dirigea comme tel séparément des autres mouvements, après la création de la symphonie au complet à Berlin en 1895, nous disent que Mahler continuait de lutter pour la présentation de sa musique au public. Écrivait-il de la musique orchestrale à programme à la Liszt dont la compréhension dépendait souvent des titres littéraires ou pittoresques et de sources d'explications, ou de la musique symphonique abstraite à la Brahms dont la signification était purement intrinsèque ? Évidemment, il ne faisait ni l'un ni l'autre et pourtant les deux en même temps, parce que la musique de Liszt en vérité ne manquait pas de rigueur structurale interne et la musique de Brahms est remplie de connotations subtiles de style et de genre. Mahler absorbait ces aspects et d'autres aussi dans son héritage musical pour créer un nouveau monde symphonique composite enrichi dans son drame et sa structure. La controverse de la musique « à programme » contre celle dite « absolue » n'a jamais cependant été le dilemme esthétique prédominant du temps de Mahler dans lequel lui, ses collègues compositeurs et surtout les critiques chicaniers étaient mêlés et qui avait tendance à sombrer dans des conflits d'opinion simplistes. En fait, que signifiait cette musique étonnamment éloquente mais initialement sans paroles ?

La composition du reste de la symphonie fut mise de côté dans une période relativement en jachère pour Mahler, vu le manque de succès de la création de sa Première Symphonie en 1889, le décès de ses parents et de sa sœur Leopoldine la même année et les exigences étouffantes de son premier poste de direction artistique à l'Opéra royal de Hongrie à Budapest (1888–91). Ce n'est qu'en 1893–94, fort de deux ans à son prestigieux poste suivant à l'Opéra de Hambourg et âgé de 34 ans, qu'il put finir l'œuvre qu'il avait commencée quand il n'avait pas encore 28 ans. Il est aussi concevable qu'alors seulement, avec deux contrats de premier plan en direction dans son bagage, l'édition de trois volumes de chansons et une série d'ar-

rangements pour orchestre de *Des Knaben Wunderhorn*, Mahler sentait finalement assez de confiance créative et personnelle pour se mesurer au legs titanique de la Neuvième Symphonie de Beethoven avec une grande symphonie avec chant choral de son propre cru. L'œuvre monumentale qui naquit alors ne devait pas seulement couler les fondations de la rapide consolidation de sa carrière en composition, mais fournir aussi le premier exemple d'un ardent désir, comme chez son grand prédécesseur, de recourir à des textes chantés pour porter ses idées musicales symphoniques. S'adressant aux aspects fondamentaux de la condition humaine, la souffrance et la recherche de l'accomplissement transcendant comme le poème symphonique contemporain en un mouvement de Richard Strauss, *Tod und Verklärung (Mort et transfiguration)* (1889), la Seconde fait néanmoins de même sur le canevas plus large mais plus génériquement prédéterminé de la symphonie en plusieurs mouvements avec toutes les attentes qui lui sont associées et les occasions de dérangement de ces attentes, dont : expansion à cinq mouvements, éléments vocaux dans deux d'eux, et toutes formes d'incursions dramatiques dans les normes structurales.

Malgré le scepticisme croissant de Mahler au sujet des explications d'œuvres musicales, il a fourni trois comptes-rendus descriptifs pour cette symphonie (tous rétrospectifs) dont le plus détaillé accompagnait une exécution de l'œuvre à Dresde en 1901. Vu le scénario apocalyptique qu'il esquissa, avec ses références à l'ultime signification de la vie et de la mort (premier mouvement), aux souvenirs de l'innocence perdue et au désespoir de l'incroyance (second et troisième mouvements), au retour de la foi naïve (quatrième mouvement) et à la rédemption finale au jugement dernier (finale), il devient clair que seule l'allure presque théâtralement prolongée d'une œuvre en « cinq actes » pouvait apporter à Mahler les interconnexions, pauses de réflexion, sections contrastantes, tensions entre les formes musicales closes et la grande échelle requises pour communiquer sa pensée.

Le premier mouvement donne un exemple de la tendance de Mahler à jouer avec les notions de commencements « adéquats » et, dirait-on, d'introduction des *dramatis personæ* avant qu'elles ne développent une fonction réelle dans l'argument musical. C'est ainsi qu'on entend des rythmes embryonnaires nettement pointés et des triolets implacables, un thème principal potentiellement héroïque au ralenti et son pôle opposé, le doux « Gesang » dans la tonalité éloignée de mi majeur avec ses prémonitions voilées du thème de la « Résurrection » qui ter-

mine l'œuvre en entier avec tant de triomphe (gamme ascendante surmontée d'un saut d'appogiature d'une tierce résolue par un ton descendant, auquel une quinte descendante sera plus tard préfixée). Le mouvement « reprend » ensuite avec essentiellement le même matériel maintenant fortement étendu de l'intérieur pour devenir une lutte plus soutenue entre l'idylle suspendue, intemporelle du « Gesang » avec son matériel apparenté, et une marche fataliste en créneaux où les fanfares en mode majeur des petites victoires sont de courte durée. Les rythmes nettement pointés reviennent deux fois dans les cordes basses comme une toile de fond funèbre rampante sur des mélodies sombres, dont l'une rappelle pertinemment l'ancien plain-chant du *Dies iræ* jusqu'à ce que les mêmes rythmes soient associés aux triolets martelés dans la montée cataclysmique à ce qu'on attend être une « récapitulation » globale. La beauté du « Gesang » est plutôt ornée dans cette section finale relativement brève pleine de tendresse et d'appoggiatures glissantes tandis que le matériel musical environnant ne peut pas échapper à la poigne amortissante d'un do majeur inflexible, le cercueil du « héros » est rapidement mis en terre et Mahler demande ici qu'il y ait une pause de cinq minutes – pour réflexion et absorption de ce qui s'est passé et préparation à ce qui suivra.

Même dans le plus grandiose des contextes, les types de danse sont centraux au langage musical de Mahler, comme le démontrent les deux mouvements suivants dont la description de programme d'*intermezzi* (ainsi que le quatrième mouvement) contredit leur rôle fondamentalement important dans l'œuvre. Plus un menuet qu'une *Ländler* autrichienne, le second mouvement fournit un exemple essentiel de simplicité sur trois expositions de matériel de danse tranquille (où les *divisi* des violoncelles apportent une certaine particularité), séparées par deux épisodes en tonique mineure qui rendent exclusif l'emploi des triolets obstinés et du style mélodique retentissant dans le premier mouvement. La seconde interruption est plus impétueuse – une menace plus grande pour la tranquillité d'esprit du protagoniste que la musique rappelle – mais elle s'affaïsse elle aussi, cette fois dans la grâce plus « délibérée » d'un ballet *pizzicato* et l'élégance de salon chic du retour final de la danse. La parabole comique de l'arrangement de « Des Antonius von Padua Fischpredigt » (Saint Antoine de Padoue prêche pour les poissons) de *Des Knaben Wunderhorn* où, en l'absence d'une paroisse et dans sa frustration, le prêtre parle en vain aux poissons enthousiastes mais qui n'y comprennent rien. Cette section s'étend en une satire sombre, sans texte, sur l'humanité dans le

troisième mouvement de la symphonie, sur lequel Mahler travailla en étroite proximité de la chanson en été 1893. Ici, des mélodies se mouvant souvent en tierces parallèles à la manière populaire, génèrent une valse rapide en *perpetuum mobile*. Elles s'associent à un moment de suspension magique – comme si soulevées soudainement au-dessus des interminables machinations du monde – dans la tonalité du mi majeur du tranquille «Gesang» du premier mouvement et un cri désespéré de l'orchestre (accord de si bémol mineur résonnant au volume maximum sur un do à la basse), au point où, peu avant la fin du mouvement, le tourbillonnement stupide ne semble plus pouvoir aller plus loin. Mahler compara l'effet de ce «scherzo» à l'expérience d'épier des danseurs à travers une fenêtre, sans possibilité d'entendre la musique ni de donner un sens aux mouvements – un sentiment semblable à celui de la neuvième chanson de *Dichterliebe* de Schumann, «Das ist ein Flöten und Geigen» (Une flûte et un violon), où l'amant éconduit voit de loin la danse de noce de sa bien-aimée. Schumann utilise des mélodies tourbillonnantes semblables dans le même mètre et Mahler termine son mouvement avec une figure chromatique descendante démissionnaire presque identique.

Le second des arrangements de *Des Knaben Wunderhorn*, «Urlicht», nous plonge dans la tonalité de ré bémol majeur et, en philosophie, dans les labeurs et les espoirs de l'humanité maintenant verbalement articulés. Une réflexion d'abord sur «les labeurs» à l'alto solo dans un choral solennel aux cuivres fait place à une petite narration sur «les espoirs» dans la section centrale, notant la quête de la lumière et de l'approbation divines. Dans une brève reprise du début, le mouvement se termine avec un indubitable présage chargé d'appogiatures du thème de la «Résurrection» à venir, sur les paroles «selig Leben!» (vie bénie!).

Mahler a demandé que les trois derniers mouvements de la symphonie soient joués sans interruption, de sorte que l'*attacca* écrit en tête du finale prend une signification presque littérale. Un double rappel ingénieux de la gamme ascendante dans les cordes basses du tout début de l'œuvre et le «cri» orchestral du troisième mouvement (que nous voyons maintenant comme une prémonition) nous retournent violemment à la sensibilité de «Todtenfeier» qui ouvre et étaye toute la symphonie. C'est dans ce mouvement, l'un des plus audacieux de toute la production de Mahler, que l'énorme orchestration (comprenant des sections de cuivres et de percussion en coulisses) et sa nouvelle esthétique symphonique polyvalente exercent leur influence. On entend la fin déjà près du début : le thème de la «Résurrection» est doucement

entonné aux cors et bois. Puis, dans un prologue varié remarquablement étendu, nous traversons plusieurs tableaux musicaux : appel de cors dans les coulisses présageant le jugement dernier; retour des triolets des premier et second mouvements ; *Dies iræ* combiné au thème choral éventuellement chanté (apparaissant deux fois) ; fanfares de « victoire » aux cors (deux fois) ; et des appoggiatures nerveuses aux bois associées aux trémolos des cordes. Un *crecendo* rhétorique hautement mélodramatique à la grosse caisse, aux timbales et tam-tams amorce éventuellement l'*Allegro energico* central du mouvement qui reconfigure l'allusion au *Dies iræ* en un alter ego positif le fusionnant en transparence avec les anticipations du choral vocal futur dans un complexe de motifs audacieux de fanfare et de marche qui rappellent aussi du matériel du premier mouvement. Les cloches résonnent et nous savons que nous faisons l'expérience d'un grand mystère religieux en musique. Mais, tout comme partiellement dans le premier mouvement, la marche inexorable du mort vers le jugement se dissout, se consumant d'abord dans un remarquable effet spatial fragmenté impliquant les cuivres et la percussion en coulisses entrelaçant l'idée des appoggiatures nerveuses dans l'orchestre principal, et ensuite dans une apparition finale du premier « cri » orchestral.

Comment répondre à ces problèmes tenaces en suspens à cette phase de la symphonie ? Heureusement que Mahler en a trouvé la clé comme un éclair aux funérailles de Hans von Bülow, son prédécesseur à Hambourg, tenues en mars 1894, où l'hymne « Die Auferstehung » (La Résurrection, publié d'abord en 1758) fut chanté par les femmes et les enfants du chœur. Utilisant les deux premiers versets et un texte supplémentaire de sa main (et omettant ainsi la référence subséquente de Klopstock à Jésus dans ce qui était pour Mahler un concept supradénominal de transcendance spirituelle), il termine efficacement le mouvement et l'œuvre avec une mini cantate. La dernière trompette et l'oiseau de la nuit résonnent au loin et le chœur, l'alto et la soprano solistes donnent finalement l'assurance mutuelle d'un salut inconditionnel grâce à l'accomplissement des buts musicaux fixés au début de l'œuvre. Les fanfares de « victoire » reviennent maintenant doucement, les doutes persistants au sein des appoggiatures nerveuses sont dissipés, le motif et le sentiment d'« Urlicht » aux paroles de la chanson « Ich bin von Gott and will wieder zu Gott ! » (Je viens de Dieu et je retournerai à Dieu !) sont renforcés, aboutissant à la convergence symbolique de l'idée de base, du thème musical de base et de la tonalité désirée (mi bémol majeur) : les voix à l'unisson proclament avec ravisse-

ment « Sterben werd' ich, um zu leben ! » (Je vais mourir pour vivre !) et, dans les derniers moments, l'orchestre dans toute sa force, rempli de la dignité ecclésiastique de l'orgue, distille ce thème en sa quinte descendante, finalement étendue à une octave descendante, dans ce qui a été un immense tour de force de synthèse symphonique, théâtrale et théologique.

© **Jeremy Barham 2018**

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).

Détentrice d'un Borletti-Buitoni Trust Award et présélectionnée pour un Royal Philharmonic Society Music Award, **Ruby Hughes** est aussi une ancienne BBC New Generation Artist. Elle a chanté des rôles importants au festival d'Aix-en-Provence, Proms de la BBC, festival international d'Édimbourg, English National Opera, Schwetzingen Festspiele et Opéra de Toulon, ainsi que dans la production acclamée de la Passion selon saint Matthieu au Théâtre National. Ruby Hughes a souvent enregistré pour diffusions et sur disques, accompagnée par de grands chefs d'orchestre. Elle se passionne aussi pour le récital et son disque « Heroines of Love and Loss » (BIS-2248), sorti en 2017, a été choisi comme Editor's Choice dans le magazine *Gramophone* et a reçu un Diapason d'or.

<http://rubyhughes.com>

Gagnante d'un Grammy Award, la mezzo-soprano **Sasha Cooke** a été appelée « a luminous standout » (*New York Times*) et « equal parts poise, radiance and elegant directness » (*Opera News*). Interprète renommée de Mahler, elle a chanté avec des compagnies d'opéra partout dans le monde et avec plus de 60 orchestres symphoniques dirigés par d'estimés chefs dont Sir Andrew Davis, Gustavo Dudamel, Sir Mark Elder, Alan Gilbert, Bernard Haitink, James Levine, Riccardo Muti, Yannick Nézet-Séguin, Michael Tilson Thomas, Edo de Waart et Jaap van Zweden. Des sommets de sa carrière comptent entre autres des créations mondiales d'œuvres de Mark Adamo, Mason Bates, William Bolcom, Laura Kaminsky, Lowell Liebermann, Nico Muhly, John Musto, Marc Neikrug, Kevin Puts, Augusta Read Thomas et Joby Talbot.

<http://www.sashacooke.com>

La **Chorale du Minnesota**, principal chœur de l'Orchestre du Minnesota depuis 2004, est dirigée par Kathy Saltzman Romey depuis 1995. Fondée en 1972, la chorale est le principal chœur symphonique du Minnesota, chantant régulièrement avec l'Orchestre du Minnesota et l'Orchestre de chambre de Saint Paul. Parmi ses initiatives se trouvent «Bridges», un programme d'engagement communautaire, le Chœur de Jeunes de Minneapolis et le Chœur d'enfants Prélude, l'ensemble Voices of Experience pour adultes d'un certain âge, Men in Music pour collégiens, répétitions publiques InChoir et le programme d'entraînement Emerging Conductor. <http://mnchorale.org>.

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 Verbrugghen et Emil Oberhoffer. L'histoire radiophonique de l'Orchestre du Minnesota a commencé en 1923 avec une diffusion nationale dirigée par le chef invité Bruno Walter et elle continue aujourd'hui avec des concerts régionaux et nationaux. L'histoire des disques de l'orchestre, qui remonte à 1924, comprend des sorties chez RCA Victor, Columbia, Mercury «Living Presence» et Vox Records. Les disques de l'orchestre des symphonies de Beethoven et de Sibelius avec Vänskä ont été salués sur la scène internationale; son album comprenant les Première et Quatrième symphonies de Sibelius a gagné le Grammy Award 2014 pour «Best Orchestral Performance».

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

www.minnesotaorchestra.org

Salué comme « exigeant et exubérant » (*The New York Times*), **Osmo Vänskä** est reconnu pour ses interprétations irrésistibles des répertoires courant, contemporain et nordique. Directeur musical de l'Orchestre du Minnesota depuis 2003, Vänskä est demandé internationalement comme chef invité et il a été particulièrement applaudi pour son travail avec plusieurs des meilleurs orchestres du monde dont l'Orchestre symphonique de Chicago, la Philharmonie de New York, l'Orchestre philharmonique de Londres, Berliner Philharmoniker, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon. Il a également développé des contacts réguliers avec le festival Mostly Mozart (New York) et les Proms de la BBC. Ses nombreux disques 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 fut mis en nomination pour un Grammy.

Vänskä a étudié la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki et il a gagné le premier prix du Concours international de Besançon pour jeunes chefs d'orchestre en 1982. Pendant son contrat comme chef attitré de l'Orchestre symphonique de Lahti (de 1988 à 2008), il a haussé le profil international de l'orchestre, le menant dans des tournées remplies de succès et enregistrant des disques. Sa carrière de chef d'orchestre a aussi comporté des engagements importants avec des orchestres réputés dont Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre symphonique d'Islande et l'Orchestre symphonique écossais de la BBC. Vänskä a reçu un prix de la Société Philharmonique Royale, le prix Conductor of the Year 2005 du magazine *Musical America*, et le prix des Arts et Lettres de la fondation Finlandia.

4 IV. Urlicht

O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!

Da kam ich auf einem breiten Weg,
da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.
Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen!

Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
wird leuchten mir bis an das ewig selig' Leben!

Text: anon., from 'Des Knaben Wunderhorn'

5 V.

Chorus & Soprano:

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh'!
Unsterblich Leben! Unsterblich Leben
wird der dich rief dir geben!

Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, die starben!

Text: Friedrich Klopstock, from 'Die Auferstehung'

Alto:

O glaube, mein Herz, o glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, ja dein, was du gesehnt!
Dein, was du geliebt,
Was du gestritten!

IV. Primal Light

O little red rose!
Mankind lies in greatest need!
Mankind lies in greatest pain!
Much rather would I be in Heaven!

Then I came onto a broad path;
And an angel came, wanting to turn me away.
But no, I would not be turned away!

I am from God and will return to God!
The dear God will offer me a little light,
Will light me to eternal, blessed life!

V.

Chorus & Soprano:

Rise again, yes you will rise again,
My dust, after a short repose!
Immortal life! Immortal life
Will he who called you give you.

You are sown to bloom again!
The Lord of the harvest goes
And gathers sheaves
Of us who died!

Alto:

O believe, my heart, o believe:
You will not lose anything!
Yours is what you have longed for!
Yours, what you have loved,
What you have fought for!

Soprano:

O glaube
 Du wardst nicht umsonst geboren!
 Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

Chorus:

Was entstanden ist
 Das muss vergehen!
 Was vergangen, auferstehen!

Chorus & Alto:

Hör' auf zu beben!
 Bereite dich zu leben!

Soprano & Alto:

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
 Dir bin ich entrungen!
 O Tod! Du Allbezwinger!
 Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
 In heißem Liebesstreben,
 Werd' ich entschweben
 Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Chorus:

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
 Werd' ich entschweben
 Sterben werd' ich, um zu leben!

Chorus, Soprano & Alto:

Aufersteh'n, ja aufersteh'n
 wirst du, mein Herz, in einem Nu!
 Was du geschlagen
 zu Gott wird es dich tragen!

Text: Gustav Mahler

Soprano:

Oh, believe
 You were not born in vain!
 You have not lived and suffered in vain!

Chorus:

That which has arisen
 Must perish!
 That which has perished must rise again!

Chorus & Alto:

Stop trembling!
 Prepare to live!

Soprano & Alto:

O pain! You who penetrates everything!
 I have been snatched away from you!
 O death! You who vanquish everything!
 Now you are vanquished!

With wings that I have won
 In the ardent striving of love,
 I shall soar aloft,
 To the light that no eye has reached!

Chorus:

With wings that I have won
 I shall soar aloft,
 I shall die in order to live!

Chorus, Soprano & Alto:

Rise again, yes you will rise again,
 My heart, in a heartbeat!
 That which you have struggled for,
 It will bring you to God!

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 2017 at Orchestra Hall, Minneapolis, USA
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Assistant engineer: Matthias Spitzbarth

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: Jens Braun, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jeremy Barham 2018
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover image: © Chaos for Life / Liam Donoghue
Back cover photograph: © Greg Helgeson
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

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

BIS-2296 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



GUSTAV MAHLER (1860–1911)

SYMPHONY NO. 2 IN C MINOR (1888–94)
‘RESURRECTION’

- | | |
|---|-------|
| 1) I. <i>Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck</i> | 23'17 |
| 2) II. <i>Andante moderato. Sehr gemächlich</i> | 9'54 |
| 3) III. <i>Scherzo. In ruhig fließender Bewegung – attacca –</i> | 10'50 |
| 4) IV. <i>Urlicht. Sehr feierlich, aber schlicht – attacca –</i> | 5'28 |
| 5) V. <i>Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend – Wieder zurückhaltend – Langsam. Misterioso</i> | 34'08 |

TT: 84'38

RUBY HUGHES *soprano*
SASHA COOKE *mezzo-soprano*
MINNESOTA CHORALE
MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ *conductor*

Recording producer: Robert Suff
Sound engineer: Jens Braun

© & © 2018, BIS Records AB, Sweden

THIS HYBRID DISC PLAYS ON BOTH CD & SACD PLAYERS
SACD SURROUND / SACD STEREO / CD STEREO

DSD
Direct Stream Digital
Multi-ch
Stereo
Compact
Disc
Digital Audio
SONY
SACD, DSD AND THEIR LOGOS ARE TRADEMARKS OF SONY

MADE IN THE EU

