

# MAHLER

MINNESOTA ORCHESTRA  
OSMO VÄNSKÄ

JENNIFER JOHNSTON

WOMEN OF THE MINNESOTA CHORALE · MINNESOTA BOYCHOIR



**Jennifer Johnston**

(Photo: © RT Dunphy)

# MAHLER, Gustav (1860–1911)

## Symphony No. 3 in D minor (1895–96) *(Universal Edition)* 103'19

Disc 1

### Part I

- 1 I. *Kräftig. Entschieden* Trombone solo: R. Douglas Wright 35'52

Disc 2

### Part II

- 1 II. Tempo di Menuetto. *Sehr mäßig* 9'31
- 2 III. *Comodo. Scherzando. Ohne Hast* 18'57
- 3 IV. *Sehr langsam. Misterioso. Durchaus ppp* Posthorn solo: Manny Laureano 10'25
- 4 V. *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck* 4'20
- 5 VI. *Langsam. Ruhevoll. Empfundener* 23'48

Jennifer Johnston *mezzo-soprano* (disc 2: 3, 4)

Women of the Minnesota Chorale Kathy Saltzman Romey *director* (disc 2: 4)

Minnesota Boychoir Mark Johnson *director* (disc 2: 4)

Minnesota Orchestra Erin Keefe *leader*

Osmo Vänskä *conductor*

**B**y any standards this is an extraordinary symphony: two parts; six movements (Mahler at one time planned a seventh) containing two vocal settings; a duration of over one and a half hours; a scoring for extended Wagnerian woodwind and brass sections, plus the folklike and militaristic posthorn, a large array of percussion, women's chorus, alto soloist and boys' choir placed on high along with a set of tuned bells; and the unprecedented juxtaposition of a poem by Nietzsche, the *enfant terrible* of late 19th-century religious radicalism and aesthetics of art, and a simple Christian fable from the folk song collection *Des Knaben Wunderhorn* in the fourth and fifth movements respectively. It is no wonder that audiences and critics at early performances of the work were mystified. However, some measure of clarification may be found in the descriptive titles that Mahler temporarily attached to each movement of the symphony when explaining its structure and meaning to various friends at the time of composition. Here is the fullest of these programmes, dating from August 1896:

### **A Summer Noontide Dream**

#### **Part I. Introduction: Pan awakes**

No. 1: Summer marches in (Bacchic procession)

#### **Part II.**

No. 2: What the flowers in the meadow tell me

No. 3: What the animals in the forest tell me

No. 4: What man tells me

No. 5: What the angels tell me

No. 6: What love tells me

A Darwinian parable of evolution or a stepwise gradation of existence of the sort propounded by one of his favourite philosophers, Gustav Fechner (1801–87), these titles nevertheless went through various changes prior to appearing in their final form.

The first movement introduction was alternatively labelled ‘What the Mountain Rocks Tell Me’, and the first movement proper ‘Pan’s Procession’. The movement as a whole was also associated with notions of summer dispatching lifeless winter. The fourth movement was at one point called ‘What the Night Tells Me’, its orchestral manuscript inscribed with ‘The Bird of the Night’ at each of the three appearances of the evocative oboe solo (also marked ‘like a sound of nature’ by the composer). The fifth movement was previously named ‘What the Morning Bells Tell Me’, an obvious reference to its vivid instrumentation. Mahler pointed out that he could just as well have called the final movement ‘What God Tells Me’, elsewhere appending this quotation, likely adapted from *Des Knaben Wunderhorn*: ‘Father, behold the wounds I bear! Let no living being be lost!’ The symphony’s overall title changed from ‘A Summer Night’s Dream’ to ‘A Summer Morning Dream’ before assuming its final designation. On several occasions Mahler subtitled the work ‘Die (or Meine) fröhliche Wissenschaft’ [‘The (My) Happy Science’], a curious allusion to Nietzsche’s book of the same title which had appeared in 1882 immediately prior to *Also sprach Zarathustra*. Barely a month before writing the programme cited above, he decided to call the whole symphony ‘Pan, Symphonic Poems’, and a month afterwards he referred to the first movement as ‘Zeus destroying Kronos, the higher form overcoming the lower’. These mythological references are given further impetus by a series of inscriptions on the orchestral manuscript of the first movement, suggestive of some kind of militaristic Greek epic: ‘Reveille!’ (opening); ‘Pan Sleeps’ (the brief onset of a regular pulse with the march theme accompanied by shimmering string tremolandi); ‘The Herald!’ (interruption of this by clarinet fanfares); ‘The Mob!’ (the beginning of the wildest developmental section of the movement); ‘The Battle Begins!’ (the most Ives-like kaleidoscopic passage of the development with military pipes and reeds); and ‘The Southern Storm’ (the final bacchanalian moments of the development: rushing semiquavers, and bombastic march themes on brass).

Furthermore, the scherzo movement (No. 3) exemplifies Mahler's common practice of adapting song material in an extended symphonic movement. In this case the musical kernel was provided by the early *Wunderhorn* setting 'Ablösung im Sommer' ['The changing of the Summer Guard'] composed between 1888 and 1891. Its text tells the *faux-naïf* tale of the dead cuckoo's replacement by the sweet-voiced and eternally cheerful nightingale in the life of the summer woodland. In his orchestral manuscript of the movement Mahler labelled the two appearances of the famous posthorn solo 'The Postillion', which he later acknowledged was a reference to poems by the romantic writer, musician and admirer of late Beethoven, Nikolaus Lenau (1802–50): 'Der Postillon' and 'Das Posthorn'. Both texts are set on a spring or summer night and evoke the sound of a posthorn, in the former case played by a stagecoach driver who has stopped at a graveyard to pay tribute to a deceased friend.

Although these are all important clues, it should be emphasized that the craving amongst audiences and critics of Mahler's time for verbal explanation of music was symptomatic of a wider longstanding aesthetic argument about the relative value of programmatic music *à la* Berlioz, Liszt and Strauss, and the seemingly non-programmatic music of Brahms and Bruckner. Mahler eventually rejected the entire notion of providing programmes and came to view the titles for the Third Symphony in particular as 'utterly inadequate'. He nevertheless still acknowledged a general 'increasing articulation of feeling' embodied in the musical score, whose study he advocated over and above other considerations, as it developed from the 'elemental form of existence (the forces of Nature)' to the 'delicate structure of the human heart', finally 'pointing beyond (to God)'.

In the face of these complex contextual references, what, then, can we learn from the work's actual musical content? The vast first movement, whose opening eight-horn melody derived from a well-known 19th-century patriotic student song,

is an astonishing *tour de force* of formal unconventionality that baffled generations of scholars. Consisting initially of a disparate collection of musical ‘topics’ (fanfare, funeral march, lament, lyric episode), the movement seems to make several false starts and to engage in a highly sophisticated dialogue with the traditions of first-movement sonata form in which it is difficult to tell what constitutes a first or second theme, and indeed what is transitional or thematically significant. In generating strangely conflicting musical narratives across a huge canvas, the movement thrives on ambiguities of continuity and discontinuity, coherence and instability, momentum and inertia, and exposition and dissolution. In true Mahlerian fashion, it articulates many problems that require subsequent resolution.

After a maelstrom of such enormous proportions, the symphony’s second part (perhaps the beginning of the noontide ‘dream’) opens with a seemingly innocuous minuet and trio. This is as close as Mahler ever got to writing a salon piece, and indeed much to Mahler’s chagrin the movement did gain a degree of early popularity in performances outside the context of the rest of the symphony. Lush, sometimes saccharine harmonies belie the movement’s refined organic development of themes and subtle telescoping technique (overlapping of musical sections), surprising for such a traditionally ‘closed’ musical form. As is typical of Mahler, under the pastoral surface looms the threat of destruction as the flowers sway in the wind and, in his words, begin to ‘groan and whimper... as if pleading for deliverance into a higher realm’, a clear allusion to Fechner’s 1848 work of speculative natural history, *Nana, or On the Soul Life of Plants* – known and admired by Mahler – in which the philosopher describes flowers as they ‘bend and lean, sway and tremble’, becoming the ‘strings of a great soul-harp, played by the wind’.

The third movement treads the thin Mahlerian line between humour and tragedy characteristic of many of his scherzos. In a process of ‘learned satire’ Mahler again plays with, even inverts, the rondo genre by replacing the customary stability of

the recurring refrain with ever-increasing levels of instability and dissolution. Extreme juxtaposition and directionless elaboration refract formal cohesion until the naivety of the opening material is overwhelmed by both wildly comic and sinister forces. Not even the nostalgic posthorn episodes can counterbalance these elements which burst through in the coda as if, in Mahler's words, 'Nature were... poking out her tongue' with 'gruesome, panic humour'.

Taking its cue from moments of inertia and lamentation in the first movement, the Nietzsche setting places the articulation of musical meaning on a different level. The reason why Mahler chose to include a text such as the 'Midnight Song' from one of the most notoriously oblique and misunderstood works of religious-philosophical writing of his time (*Also sprach Zarathustra*) is not entirely clear. Mahler was certainly caught up in the late 19th-century Nietzsche vogue (Richard Strauss composed his eponymous tone poem in the same year, 1896), but was impressed more by the philosopher's poetic language than by some of his ideas. Is this movement an anti-Nietzschean warning (deliberately placed at the mid-point of the symphony) not to place total faith in the power of human intellect? Or is it a poetic moment of serene, ecstatic rapture, a muted celebration of our privileged place in the world order? Perhaps it is neither of these things, for as the music crawls from one static passage to another, mostly eschewing clear harmonic direction and eventually fading out inconclusively in the lower strings, it seems to leave many musical and interpretative possibilities open.

If this movement offered the first sobering glimpse into complex forms of human reality, the next returns us to the symphonic dream world. The glittering sonorities, strongly periodic phrasing, familiar cadential formulae, rapid pace and simple moral narrative of 'Es sungen drei Engel' all work in opposition to what has gone before. After a central section whose menacing chromatic accretions and spiralling ostinati hint at the abyss of religious disobedience, the spontaneous picture of childlike



celestial joy returns, its carillon of angels receding at the end like fleeting memories of a naive faith.

Mahler once wrote that only when he listened to or performed music did answers to the most profound questions become clear to him. The finale of the symphony embodies this in an intensely sustained hymn to resolution. Keys, timbres, harmonies and moments of formal dissolution which had been sources of disquiet in previous movements are here absorbed, overcome and transformed in an all-encompassing D major construction which radiates a sense of completion in its continually self-renewing process of striving for, and achieving, musical goals. The linked, chorale-like themes in the strings at the beginning, later interspersed with passages of desolation and considerable anguish, repeatedly assert their supremacy over, and enfolding of, all ‘negative’ incursions, until all that is left – all that is needed in the quest for illumination – is the monumental reiteration of the tonic key and the great ‘amen’.

© *Jeremy Barham 2024*

**Jennifer Johnston**, winner of the Royal Philharmonic Society’s Singer Award in 2021, is a former BBC New Generation Artist and a graduate of Cambridge University and the Royal College of Music. She was artist-in-residence with the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, and has appeared in leading operatic roles at the Bayerische Staatsoper, Teatro alla Scala, Salzburg Festival, Glyndebourne Festival and Festival d’Aix-en-Provence. Particularly well-known for her interpretations of the works of Mahler, Wagner, Britten and Elgar, she has performed with many of the world’s greatest orchestras and conductors, and has featured twice as a soloist at the First Night of the Proms with the BBC Symphony Orchestra. Jennifer Johnston

has also appeared extensively in recital for BBC Radio 3, Wigmore Hall, the Amsterdam Concertgebouw, Leeds Lieder and the Aldeburgh Festival.

*www.jenniferjohnstonmezzo.com*

Founded in 1972, the **Minnesota Chorale** is the principal chorus of the Minnesota Orchestra. Kathy Saltzman Romey has been artistic director since 1995. The choir is dedicated to fostering and deepening relationships through engagement initiatives and educational activities. A seasoned artistic partner, the Chorale continues to explore new artistic directions and collaborative opportunities, while earning the highest critical acclaim for its work on the concert stage. *www.mnchorale.org*

Founded in 1962, the **Minnesota Boychoir** (artistic director: Mark S. Johnson) is the oldest continually operating boys' choir in Minneapolis-Saint Paul. The ensemble has performed on all five continents at such venues as the Sydney Opera House, St Peter's Basilica in the Vatican and Montserrat Abbey in Catalonia with the Minnesota Orchestra, the Minnesota Opera, the Saint Paul Chamber Orchestra, the Baltimore Symphony Orchestra and the Prague Philharmonic Orchestra.

*www.boychoir.org*

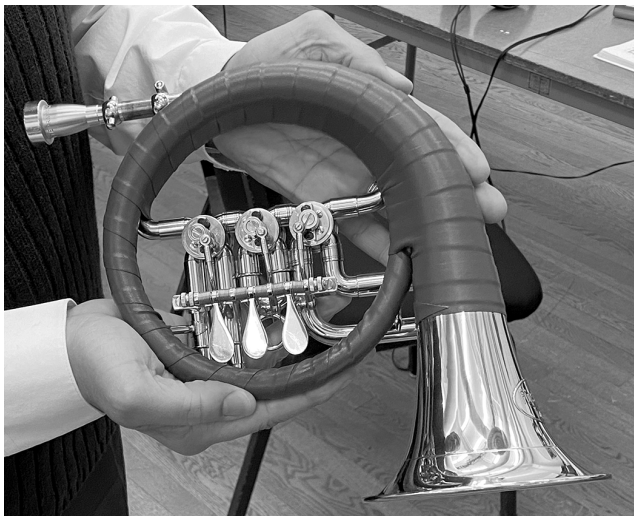
The **Minnesota Orchestra**, founded in 1903 as the Minneapolis Symphony Orchestra, is recognized as one of America's leading symphony orchestras, winning acclaim for performances at home and abroad. In 2015 it became the first American orchestra to perform in Cuba following a thaw in relations between the two countries, and in 2018 it became the first professional US orchestra to tour South Africa. The Finnish conductor Osmo Vänskä served as the orchestra's tenth music director from 2003 until 2022, a period of great acclaim and recording activity. 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 2014 Grammy Award for Best Orchestral Performance. As Vänskä assumes a new role as conductor laureate, Danish conductor Thomas Søndergård succeeds him as music director. The Minnesota Orchestra makes its home at the acoustically brilliant Orchestra Hall in downtown Minneapolis.

*[www.minnesotaorchestra.org](http://www.minnesotaorchestra.org)*

Conductor laureate of the Minnesota Orchestra, where he was music director for 19 years, **Osmo Vänskä** is recognized for his compelling interpretations of repertoire of all ages and his energetic presence on the podium. His democratic and inclusive style of work has been key in forging long-standing relationships with many orchestras worldwide, including the Lahti Symphony Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra and Seoul Philharmonic Orchestra.

Performances of Mahler's Symphony No. 8 with the Minnesota Orchestra in June 2022 provided a fitting culmination to Vänskä's tenure as music director. Together they undertook five major European tours, as well as ground-breaking visits to Cuba in 2015 – the first visit by an American orchestra since the two countries re-established diplomatic relations – and to South Africa as part of worldwide celebrations of Nelson Mandela's centenary.



The Dotzauer Fürst Pless Rotor 18915 valved posthorn in B flat used on this recording

(Photo: © Marion Schwebel)

**D**iese Symphonie ist in jeder Hinsicht außergewöhnlich: zwei Teile, sechs Sätze (Mahler plante einmal einen siebten) mit zwei Vokalvertonungen, eine Dauer von mehr als eineinhalb Stunden, eine Besetzung für ausgedehnte wagnerianische Holz- und Blechbläser plus das volkstümliche und militärische Posthorn, großes Schlagwerk, einen Frauenchor, Altsolo und einen Knabenchor, die zusammen mit den gestimmten Glocken hoch oben platziert sind; und die beispiellose Gegenüberstellung eines Gedichts von Nietzsche, dem *enfant terrible* des religiösen Radikalismus und der Kunstästhetik des späten 19. Jahrhunderts, und einer einfachen christlichen Fabel aus der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* im vierten bzw. fünften Satz. Es ist kein Wunder, dass Publikum und Kritiker bei den ersten Aufführungen des Werks verwirrt waren. Ein gewisses Maß an Klarheit bieten jedoch die beschreibenden Titel, die Mahler vorübergehend jedem Satz der Symphonie beigefügt hat, als er verschiedenen Freunden zur Zeit der Komposition ihre Struktur und Bedeutung erläuterte. Hier ist das umfangreichste dieser Programme, das auf August 1896 datiert ist:

### **Ein Sommermittagstraum**

#### **Erste Abteilung. Einleitung: Pan erwacht**

Nr. 1: Der Sommer marschiert ein (Bacchuszug)

#### **Zweite Abteilung**

Nr. 2: Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen

Nr. 3: Was mir die Tiere im Walde erzählen

Nr. 4: Was mir der Mensch erzählt

Nr. 5: Was mir die Engel erzählen

Nr. 6: Was mir die Liebe erzählt

Diese Titel, die eine darwinistische Parabel auf die Evolution oder eine Abstufung der Existenz darstellen, wie sie einer seiner Lieblingsphilosophen, Gustav

Fechner (1801–87), vertrat, erfuhren jedoch verschiedene Änderungen, bevor sie in ihrer endgültigen Form erschienen. Die Einleitung des ersten Satzes wurde alternativ mit „Was mir das Felsgebirge erzählt“ und der erste Satz selbst mit „Pans Zug“ bezeichnet. Der Satz als Ganzes wurde auch mit der Vorstellung verbunden, dass der Sommer den leblosen Winter vertreibt. Der vierte Satz hieß früher „Was die Nacht mir erzählt“, und das Orchestermanuskript trug bei jedem der drei Einsätze des beschwörenden Oboensolos die Inschrift „Der Vogel der Nacht“ (vom Komponisten ebenfalls als „wie ein Naturlaut“ bezeichnet). Der fünfte Satz trug zuvor den Titel „Was mir die Morgenglocken erzählen“, ein offensichtlicher Hinweis auf seine lebhaft instrumentierte. Mahler wies darauf hin, dass er den Schlusssatz genauso gut „Was mir Gott erzählt“ hätte nennen können, und fügte an anderer Stelle dieses Zitat aus *Des Knaben Wunderhorn* hinzu: „Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen lass’ verloren sein!“ Der Gesamttitel der Symphonie änderte sich von „Ein Sommernachtstraum“ zu „Ein Sommermorgenstraum“, bevor er seine endgültige Bezeichnung annahm. Mehrmals gab Mahler dem Werk den Untertitel „Die (oder Meine) fröhliche Wissenschaft“, eine kuriose Anspielung auf Nietzsches gleichnamiges Buch, das 1882 unmittelbar vor *Also sprach Zarathustra* erschienen war. Kaum einen Monat, bevor er das oben zitierte Programm schrieb, beschloss er, die gesamte Symphonie „Pan, Symphonische Dichtungen“ zu nennen, und einen Monat später bezeichnete er den ersten Satz als „Zeus, der den Kronos stürzt, die höhere Form, welche die niedrigere überwindet“. Diese mythologischen Bezüge werden durch eine Reihe von Inschriften auf dem Orchestermanuskript des ersten Satzes noch verstärkt, die auf eine Art militaristisches griechisches Epos hindeuten: „Reveille!“ (Eröffnung); „Pan schläft“ (das kurze Einsetzen eines regelmäßigen Pulses mit dem Marschthema, begleitet von schimmernden Streicher-tremoli); „Herold“ (Unterbrechung durch Klarinettenfanfaren); „Gesindel!“ (der Beginn des sich am wildesten entwickelnden Teils des Satzes); „Die Schlacht

beginnt“ (die Ives-ähnliche kaleidoskopische Passage der Durchführung mit militärischen Pfeifen und Rohrblattinstrumenten); und „Südsturm“ (die letzten bacchantischen Momente der Durchführung: rauschende Sechzehntelnoten und bombastische Marschthemen der Blechbläser).

Darüber hinaus steht der Scherzo-Satz (Nr. 3) exemplarisch für Mahlers gängige Praxis, Liedmaterial in einem ausgedehnten symphonischen Satz zu adaptieren. In diesem Fall bildete die frühe *Wunderhorn*-Vertonung „Ablösung im Sommer“, die zwischen 1888 und 1891 entstand, den musikalischen Kern. Ihr Text erzählt die gekünstelt-naive Geschichte von der Ablösung des toten Kuckucks durch die liebevolle und ewig fröhliche Nachtigall im Leben des Sommerwaldes. In seinem Orchestermanuskript des Satzes bezeichnete Mahler die beiden Auftritte des berühmten Posthornsolos als „Der Postillon“, was er später als Anspielung auf Gedichte des romantischen Schriftstellers, Musikers und Bewunderers des späten Beethoven, Nikolaus Lenau (1802–50), anerkannte: „Der Postillon“ und „Das Posthorn“. Beide Texte spielen in einer Frühlings- oder Sommernacht und evozieren den Klang eines Posthorns, in ersterem Fall gespielt von einem Postkutschenfahrer, der auf einem Friedhof anhält, um einem verstorbenen Freund die Ehre zu erweisen.

Obwohl dies alles wichtige Hinweise sind, sollte betont werden, dass das zeitgenössische Verlangen des Publikums und der Kritiker zu Mahlers Zeit nach verbalen Erklärungen der Musik symptomatisch war für einen länger bestehenden ästhetischen Streit über den relativen Wert von programmatischer Musik *à la* Berlioz, Liszt und Strauss und der scheinbar nicht-programmatischen Musik von Brahms und Bruckner. Mahler lehnte schließlich die Programmatik insgesamt ab und empfand insbesondere die Titel für die Dritte Symphonie als „höchst unzureichend“. Dennoch erkannte er in der Partitur „die [stetig] steigende Artikulation der Empfindung“, deren Studium er vor allen anderen Überlegungen befürwortete, da sie sich „vom ... [bloß] elementaren Sein (der Naturgewalten) [bis zum] zarten

Gebilde des menschlichen Herzens, welches wiederum über dieses hinaus (zu Gott) weist [und reicht].“

Was können wir also angesichts dieser komplexen kontextuellen Bezüge aus dem eigentlichen musikalischen Inhalt des Werks lernen? Der ausgedehnte erste Satz, dessen einleitende Acht-Horn-Melodie von einem bekannten patriotischen Studentenlied aus dem 19. Jahrhundert stammt, ist eine erstaunliche Tour de Force formaler Unkonventionalität, die Generationen von Gelehrten verblüfft hat. Der Satz, der zunächst aus einer disparaten Ansammlung musikalischer „Themen“ (Fanfare, Trauermarsch, Klage, lyrische Episode) besteht, scheint mehrere Fehlstarts zu machen und in einen höchst raffinierten Dialog mit den Traditionen der Sonatenhauptsatzform einzutreten, bei dem es schwierig ist zu sagen, was ein erstes oder zweites Thema ist, und auch, was übergangsweise oder thematisch bedeutend ist. Indem er seltsam widersprüchliche musikalische Erzählungen auf einer riesigen Leinwand erzeugt, lebt der Satz von der Mehrdeutigkeit von Kontinuität und Diskontinuität, Kohärenz und Instabilität, Schwung und Trägheit sowie Exposition und Auflösung. In wahrer Mahlerscher Manier artikuliert er viele Probleme, die einer späteren Lösung bedürfen.

Nach einem Strudel von solch gewaltigem Ausmaß beginnt der zweite Teil der Symphonie (vielleicht der Beginn des „Traums“ der Mittagszeit) mit einem scheinbar harmlosen Menuett und Trio. Hier kommt Mahler dem Schreiben eines Salonstücks am nächsten, und tatsächlich erlangte der Satz zu Mahlers Leidwesen schon früh eine gewisse Popularität bei Aufführungen außerhalb des Kontextes der übrigen Symphonie. Die üppigen, manchmal zuckersüßen Harmonien täuschen über die raffinierte organische Entwicklung der Themen und die subtile Technik des Teleskopierens (Überlagerung musikalischer Abschnitte) hinweg, die für eine so traditionell „geschlossene“ musikalische Form überraschend ist. Wie für Mahler typisch, lauert unter der pastoralen Oberfläche die Bedrohung der Zerstörung, wenn



sich die Blumen im Wind wiegen und, wie er es ausdrückt, anfangen zu „ächzen und wimmern, wie um Erlösung flehend in ein höheres Reich“, eine klare Anspielung auf Fechners 1848 erschienenes Werk der spekulativen Naturgeschichte, *Nana oder Über das Seelenleben der Pflanzen* – das Mahler kannte und bewunderte –, in dem der Philosoph beschreibt, wie die Blumen „beugen sich und neigen sich, schwanken und zittern“ und zu den „Saiten einer grossen Seelenharfe geworden [sind], die der Wind spielt“.

Der dritte Satz bewegt sich auf dem schmalen Mahlerschen Grat zwischen Humor und Tragödie, der für viele seiner Scherzi charakteristisch ist. In einem Prozess „gelehrter Satire“ spielt Mahler erneut mit der Gattung des Rondos, ja kehrt sie sogar um, indem er die übliche Stabilität des wiederkehrenden Refrains durch ein immer höheres Maß an Instabilität und Auflösung ersetzt. Extreme Gegenüberstellungen und richtungslose Ausarbeitungen brechen den formalen Zusammenhalt, bis die Naivität des Anfangsmaterials sowohl von wild-komischen als auch unheimlichen Kräften überwältigt wird. Nicht einmal die nostalgischen Posthorn-Episoden können diese Elemente ausgleichen, die in der Coda hervorbrechen, als ob, in Mahlers Worten, „die [ganze] Natur [Fratzen schnitte und] die Zunge herausstreckte. [Aber es steckt ein so] schauerliche panischer Humor [darin...]“.

Ausgehend von den Momenten der Trägheit und der Klage im ersten Satz stellt die Nietzsche-Vertonung die Artikulation der musikalischen Bedeutung auf eine andere Ebene. Der Grund, warum Mahler einen Text wie das „Mitternachtslied“ aus einem der notorisch schrägsten und missverstandenen religionsphilosophischen Werke seiner Zeit (*Also sprach Zarathustra*) vertonte, ist nicht ganz klar. Mahler wurde sicherlich von der Nietzsche-Mode des späten 19. Jahrhunderts erfasst (Richard Strauss komponierte seine gleichnamige Tondichtung im selben Jahr, 1896), war aber mehr von der poetischen Sprache des Philosophen als von einigen seiner Ideen beeindruckt. Ist dieser Satz eine anti-nietzscheanische Warnung

(bewusst in der Mitte der Symphonie platziert), nicht völlig auf die Macht des menschlichen Intellekts zu vertrauen? Oder ist er ein poetischer Moment heiterer, ekstatischer Verzückung, eine gedämpfte Feier unseres privilegierten Platzes in der Weltordnung? Vielleicht ist es weder das eine noch das andere, denn während die Musik von einer statischen Passage zur nächsten kriecht, sich meist einer klaren harmonischen Richtung entzieht und schließlich in den unteren Streichern ergebnislos verklingt, scheint sie viele musikalische und interpretatorische Möglichkeiten offen zu lassen.

Bietet dieser Satz einen ersten ernüchternden Einblick in komplexe Formen der menschlichen Realität, so kehrt der nächste Satz in die symphonische Traumwelt zurück. Die glitzernden Klänge, die stark periodische Phrasierung, die vertrauten Kadenzformeln, das schnelle Tempo und die einfache moralische Erzählung von „Es sangen drei Engel“ stehen im Gegensatz zu dem, was zuvor geschah. Nach einem Mittelteil, dessen bedrohliche chromatische Einschübe und spiralförmige Ostinati den Abgrund religiösen Ungehorsams andeuten, kehrt das spontane Bild kindlicher himmlischer Freude zurück, dessen Glockenspiel der Engel am Ende wie flüchtige Erinnerungen an einen naiven Glauben zurückweicht.

Mahler schrieb einmal, dass ihm die Antworten auf die tiefsten Fragen nur dann klar wurden, wenn er Musik hörte oder aufführte. Das Finale der Symphonie verkörpert dies in einer intensiv ausgehaltenen Hymne an die Auflösung. Tonarten, Klangfarben, Harmonien und Momente der formalen Auflösung, die in den vorangegangenen Sätzen für Beunruhigung gesorgt hatten, werden hier in einer allumfassenden D-Dur-Konstruktion aufgenommen, überwunden und umgewandelt, die in ihrem sich ständig selbst erneuernden Prozess des Strebens nach musikalischen Zielen und deren Erreichen ein Gefühl der Vollendung ausstrahlt. Die verknüpften, choralartigen Themen in den Streichern zu Beginn, später durchsetzt mit Passagen der Trostlosigkeit und erheblicher Angst, behaupten immer wieder ihre Vorherr-

schaft über alle „negativen“ Einbrüche und umschließen sie, bis nur noch die monumentale Wiederholung der Tonika und das große „Amen“ übrig bleiben – alles, was auf der Suche nach Erleuchtung nötig ist.

© *Jeremy Barham 2024*

**Jennifer Johnston**, Gewinnerin des Royal Philharmonic Society's Singer Award 2021, ist eine ehemalige BBC New Generation-Künstlerin und Absolventin der Cambridge University und des Royal College of Music. Sie war Artist-in-Residence beim Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und trat in führenden Opernrollen an der Bayerischen Staatsoper, dem Teatro alla Scala, den Salzburger Festspielen, dem Glyndebourne Festival und dem Festival d'Aix-en-Provence auf. Besonders bekannt ist sie für ihre Interpretationen der Werke von Mahler, Wagner, Britten und Elgar. Sie ist mit vielen der größten Orchester und Dirigenten der Welt aufgetreten und war zweimal als Solistin bei der First Night of the Proms mit dem BBC Symphony Orchestra zu hören. Jennifer Johnston hat auch zahlreiche Liederabende bei BBC Radio 3, in der Wigmore Hall, im Amsterdamer Concertgebouw, bei Leeds Lieder und beim Aldeburgh Festival gegeben. [www.jenniferjohnstonmezzo.com](http://www.jenniferjohnstonmezzo.com)

Der **Minnesota Chorale** wurde 1972 gegründet und ist der Hauptchor des Minnesota Orchestra. Kathy Saltzman Romey ist seit 1995 die künstlerische Leiterin. Der Chor widmet sich der Förderung und Vertiefung von Beziehungen durch Engagementinitiativen und Bildungsaktivitäten. Als erfahrener künstlerischer Partner erkundet der Chorale immer wieder neue künstlerische Richtungen und Möglichkeiten der Zusammenarbeit, während er für seine Arbeit auf der Konzertbühne von der Kritik hoch gelobt wird. [www.mnchorale.org](http://www.mnchorale.org)

Der 1962 gegründete **Minnesota Boychoir** (künstlerischer Leiter: Mark S. Johnson) ist der älteste kontinuierlich arbeitende Knabenchor in Minneapolis-Saint Paul. Das Ensemble ist auf allen fünf Kontinenten aufgetreten, u. a. im Opernhaus von Sydney, im Petersdom im Vatikan und in der Abtei Montserrat in Katalonien, zusammen mit dem Minnesota Orchestra, der Minnesota Opera, dem Saint Paul Chamber Orchestra, dem Baltimore Symphony Orchestra und der Prager Philharmonie.

*[www.boychoir.org](http://www.boychoir.org)*

Das **Minnesota Orchestra**, das 1903 als Minneapolis Symphony Orchestra gegründet wurde, gilt als eines der führenden Symphonieorchester Amerikas und wird für seine Auftritte im In- und Ausland gelobt. Im Jahr 2015 trat es als erstes amerikanisches Orchester in Kuba auf, nachdem sich die Beziehungen zwischen den beiden Ländern entspannt hatten, und 2018 bereiste es als erstes professionelles US-Orchester Südafrika. Der finnische Dirigent Osmo Vänskä war von 2003 bis 2022 der zehnte Musikdirektor des Orchesters, eine Zeit, in der das Orchester große Erfolge feierte und zahlreiche Aufnahmen machte. Die Einspielungen der Beethoven- und Sibelius-Symphonien mit Vänskä wurden international gefeiert, und das Album mit Sibelius' erster und vierter Symphonie wurde 2014 mit dem Grammy Award für die beste Orchesteraufführung ausgezeichnet. Da Vänskä eine neue Rolle als Ehrendirigent übernimmt, wird der dänische Dirigent Thomas Søndergård sein Nachfolger als Musikdirektor. Das Minnesota Orchestra hat sein Zuhause in der akustisch brillanten Orchestra Hall im Zentrum von Minneapolis.

*[www.minnesotaorchestra.org](http://www.minnesotaorchestra.org)*

Als Ehrendirigent des Minnesota Orchestra, das er 19 Jahre lang leitete, ist **Osmo Vänskä** für seine fesselnden Interpretationen von Repertoire aller Epochen und seine energische Präsenz auf dem Podium bekannt. Sein demokratischer und

integrativer Arbeitsstil war der Schlüssel zum Aufbau langjähriger Beziehungen zu vielen Orchestern weltweit, darunter das Lahti Symphony Orchestra, das BBC Scottish Symphony Orchestra und das Seoul Philharmonic Orchestra.

Die Aufführung von Mahlers Symphonie Nr. 8 mit dem Minnesota Orchestra im Juni 2022 bildete einen würdigen Abschluss von Vänskäs Amtszeit als Musikdirektor. Gemeinsam unternahmen sie fünf große Europatourneen sowie bahnbrechende Besuche in Kuba im Jahr 2015 – der erste Besuch eines amerikanischen Orchesters seit Wiederaufnahme der diplomatischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern – und in Südafrika im Rahmen der weltweiten Feierlichkeiten zum hundertsten Geburtstag von Nelson Mandela.

**L**a Troisième Symphonie de Gustav Mahler est une œuvre extraordinaire à tous points de vue : deux parties, six mouvements (il envisagea un temps d'en ajouter un septième) dont deux vocaux, une durée de plus d'une heure et demie, une partition qui réclame des effectifs importants de bois et de cuivres wagnériens en plus du cor de postillon à la couleur folklorique et militaire, une importante section de percussions, un chœur de femmes, une voix d'alto soliste et un chœur de garçons placé en hauteur, un ensemble de cloches accordées et une juxtaposition sans précédent d'un poème de Friedrich Nietzsche, l'enfant terrible du radicalisme religieux et de l'esthétique de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et d'une fable chrétienne simple et tirée du recueil de chants folkloriques *Des Knaben Wunderhorn* [Le cor merveilleux de l'enfant], respectivement dans les quatrième et cinquième mouvements. Il n'est pas étonnant que le public et les critiques aient été stupéfaits lors des premières exécutions de l'œuvre. Toutefois, les titres descriptifs que Mahler a temporairement attribués à chaque mouvement lorsqu'il en expliquait la structure et la signification à des amis à l'époque de la composition apportent quelques éclaircissements. Voici le plus complet de ces programmes, datant d'août 1896 :

### **Le songe d'un matin d'été**

#### **1<sup>ère</sup> partie : Introduction : L'Éveil de Pan**

N<sup>o</sup> 1 : L'Été fait son entrée (cortège de Bacchus)

#### **2<sup>e</sup> partie**

N<sup>o</sup> 2 : Ce que me content les fleurs des champs

N<sup>o</sup> 3 : Ce que me content les animaux de la forêt

N<sup>o</sup> 4 : Ce que me conte l'homme

N<sup>o</sup> 5 : Ce que me content les anges

N<sup>o</sup> 6 : Ce que me conte l'amour

Parabole darwinienne de l'évolution ou gradation progressive de l'existence du type de celle proposée par l'un des philosophes préférés de Mahler, Gustav Fechner (1801–87), ces titres ont néanmoins subi plusieurs modifications avant d'apparaître sous leur forme définitive. L'introduction du premier mouvement a été alternativement intitulée « Ce que me content les rochers de la montagne » et le premier mouvement proprement dit, « La procession de Pan ». Le mouvement dans son ensemble était également associé aux notions d'été chassant l'hiver sans vie. À un moment, le quatrième mouvement a été intitulé « Ce que me conte la nuit », son manuscrit orchestral portant l'inscription « l'oiseau de la nuit » à chacune des trois apparitions du solo de hautbois évocateur (avec l'indication « comme un son de la nature »). Le cinquième mouvement s'intitulait auparavant : « Ce que me content les cloches du matin », une référence manifeste à son instrumentation colorée. Mahler a fait remarquer qu'il aurait pu tout aussi bien intituler le dernier mouvement « Ce que me conte Dieu », en ajoutant ailleurs cette citation de *Des Knaben Wunderhorn* : « Père, contemple mes plaies ! Ne laisse aucune créature se perdre ! » Le titre général de la symphonie est passé de « Rêve d'une nuit d'été » à « Rêve d'un matin d'été » avant de prendre sa forme définitive. À plusieurs reprises, Mahler sous-titra l'œuvre « Mon gai savoir », une curieuse allusion à l'ouvrage de Nietzsche au titre semblable paru en 1882 juste avant *Ainsi parlait Zarathoustra*. À peine un mois avant d'écrire le programme cité ci-dessus, il décida d'intituler l'ensemble de la symphonie « Pan, poème symphonique » et, un mois plus tard, parla du premier mouvement comme de « Zeus détruisant Kronos, la forme supérieure surmontant la forme inférieure ». Ces références mythologiques sont encore renforcées par une série d'inscriptions sur le manuscrit orchestral du premier mouvement qui évoquent une sorte d'épopée grecque militaire : « Le réveil » (ouverture), « Pan dort » (brève apparition d'une pulsation régulière avec le thème de la marche accompagné par des *tremolandi* de cordes chatoyants), « Le hérault »

(interruption par des clarinettes) et « La vierge » (interruption par des fanfares de clarinettes), « La populace » (début de la section de développement la plus emportée du mouvement), « La bataille commence » (au passage kaléidoscopique le plus proche du compositeur américain Charles Ives du développement, avec des cornemuses et des anches militaires) et « La tempête qui vient du sud » (les derniers moments de bacchanale du développement : des doubles croches précipitées et des thèmes de marche grandiloquents aux cuivres).

En outre, le scherzo (le troisième mouvement) illustre la pratique courante de Mahler qui consiste à adapter le matériau d'une mélodie dans un mouvement symphonique développé. Dans le cas présent, la pièce du *Wunderhorn* « Ablösung im Sommer » [La relève de la garde en été], composée entre 1888 et 1891 en constitue le noyau musical. Le texte raconte l'histoire faussement naïve du remplacement du coucou mort par le rossignol à la voix douce et éternellement joyeuse dans la vie de la forêt d'été. Dans le manuscrit orchestral du mouvement, Mahler a identifié les deux apparitions du célèbre solo de cor de postillon, « Le Postillon », qu'il a reconnu plus tard être une référence aux poèmes de l'écrivain romantique, musicien et admirateur du Beethoven de la période tardive, Nikolaus Lenau (1802–50) : « Der Postillon » et « Das Posthorn ». Les deux textes se déroulent durant une nuit de printemps ou d'été et évoquent le cor de postillon, dans le premier cas joué par un conducteur de diligence qui s'est arrêté dans un cimetière pour rendre hommage à un ami disparu.

Bien qu'il s'agisse là d'indices importants, il convient de souligner que l'engouement du public et des critiques de l'époque de Mahler pour l'explication textuelle de la musique était symptomatique d'un débat esthétique plus large et plus ancien sur la valeur relative de la musique programmatique à la Berlioz, Liszt et Strauss, et de la musique apparemment non programmatique de Brahms et de Bruckner. Mahler finit par rejeter l'idée même des programmes et en vint à consi-



dérer les titres de la Troisième Symphonie en particulier comme « tout à fait inadéquats ». Il reconnaissait néanmoins une « articulation croissante de la sensation » incarnée par la partition musicale dont il prônait l'étude avant toute autre considération, à mesure qu'elle évoluait de la « forme élémentaire de l'existence (les forces de la nature) » à la « structure délicate du cœur humain », pour finalement « pointer vers l'au-delà (vers Dieu) ».

Face à ces références contextuelles complexes, que pouvons-nous apprendre du contenu musical de l'œuvre ? Le vaste premier mouvement, dont la mélodie introductive à huit cors dérive d'une célèbre chanson patriotique estudiantine du XIX<sup>e</sup> siècle, est un étonnant tour de force d'anticonformisme formel qui a déconcerté des générations de spécialistes. Constitué au départ d'une collection disparate de « thèmes » musicaux (fanfare, marche funèbre, plainte, épisode lyrique), le mouvement semble prendre plusieurs faux départs et s'engager dans un dialogue très sophistiqué avec les traditions de la forme sonate du premier mouvement dans lequel il est difficile de dire ce qui constitue un premier ou un deuxième thème, et même ce qui est transitoire ou significatif sur le plan thématique. En générant des récits musicaux étrangement contradictoires sur une vaste toile, le mouvement se nourrit des ambiguïtés de la continuité et de la discontinuité, de la cohérence et de l'instabilité, de l'élan et de l'inertie, de l'exposition et de la dissolution. Trait typiquement mahlérien, ce mouvement articule de nombreux problèmes qui nécessitent une résolution ultérieure.

Après un maelström d'une telle ampleur, la deuxième partie de la symphonie (peut-être le début du « rêve » de midi) s'ouvre sur un menuet et un trio apparemment anodins. Mahler n'a jamais été aussi proche de la musique de salon et, à son grand dam, le mouvement connut initialement une certaine popularité lors d'exécutions en dehors du contexte du reste de la symphonie. Les harmonies luxuriantes, parfois doucereuses, contredisent le développement organique raffiné des thèmes

du mouvement et sa technique subtile de télescopage (avec ses chevauchements de sections musicales), surprenante pour une forme musicale aussi traditionnellement « fermée ». Comme c'est typiquement le cas chez Mahler, sous la surface pastorale couve une menace destructrice alors que les fleurs se balancent dans le vent et, selon les mots de Mahler, commencent à « gémir et à se plaindre [...] comme si elles imploreraient d'être emportées dans un royaume supérieur », allusion évidente à l'ouvrage d'histoire naturelle spéculative de Fechner de 1848, *Nanna oder Über das Seelenleben der Pflanzen* [Nana ou De la vie de l'âme des plantes] (non traduit en français), connu et admiré par Mahler et dans lequel le philosophe évoque des fleurs qui « se courbent et se penchent, se balancent et tremblent », devenant les « cordes d'une grande harpe de l'âme, jouée par le vent ».

Le troisième mouvement se trouve à la mince frontière mahlérienne entre humour et tragédie, une caractéristique de nombre de ses scherzos. Dans un processus de « satire savante », Mahler joue à nouveau avec le genre du rondo, voire le renverse, en remplaçant la stabilité habituelle du refrain récurrent par des niveaux de plus en plus élevés d'instabilité et de dissolution. Une juxtaposition extrême et une élaboration sans direction réfractent la cohésion formelle jusqu'à ce que la naïveté du matériau d'ouverture soit submergée par des forces à la fois sauvagement comiques et sinistres. Même les épisodes nostalgiques du cor de postillon ne peuvent contrebalancer ces éléments qui éclatent dans la coda comme si, pour reprendre les mots de Mahler, « la nature tirait la langue » avec un « humour macabre et panique ».

S'inspirant des moments d'inertie et de lamentation du premier mouvement, la transposition musicale du poème de Nietzsche place l'articulation du sens musical à un autre niveau. La raison pour laquelle Mahler a choisi d'inclure un texte tel que le « Chant de minuit », tiré de l'une des œuvres religieuses et philosophiques les plus notoirement obliques et incomprises de son époque, *Ainsi parlait Zarathoustra*, n'est pas tout à fait claire. Mahler a certainement partagé l'engouement pour

Nietzsche à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Richard Strauss a composé son poème symphonique éponyme la même année, en 1896), mais il a été davantage impressionné par le langage poétique du philosophe que par certaines de ses idées. Ce mouvement est-il un avertissement anti-nietzschéen (délibérément placé au milieu de la symphonie) de ne pas placer une foi totale dans le pouvoir de l'intellect humain ? Ou s'agit-il d'un moment poétique de ravissement serein et extatique, d'une célébration en sourdine de notre place privilégiée dans l'ordre du monde ? Peut-être n'est-ce ni l'un ni l'autre, car lorsque la musique passe d'un passage statique à un autre, évitant le plus souvent une direction harmonique claire et finissant par s'éteindre sans conclusion dans les cordes graves, elle semble laisser ouvertes de nombreuses possibilités, tant musicales qu'interprétatives.

Si ce mouvement offrait un premier aperçu sobre des formes complexes de la réalité humaine, le suivant nous ramène dans le monde des rêves symphoniques. Les sonorités chatoyantes, les phrasés fortement périodiques, les formules cadentielles familières, le rythme rapide et le récit moral simple de « Trois anges chantent » s'opposent tous à ce qui précède. Après une section centrale dont les accrétions chromatiques menaçantes et les ostinati en spirale évoquent l'abîme de la désobéissance religieuse, l'image spontanée de la joie céleste enfantine revient, son carillon d'anges s'éloignant à la fin comme les souvenirs fugaces d'une foi naïve.

Mahler a écrit un jour que ce n'est qu'en écoutant ou en jouant de la musique que les réponses aux questions les plus profondes lui apparaissaient clairement. Le finale de la symphonie incarne cela dans un hymne intensément soutenu à la résolution. Les tonalités, les timbres, les harmonies et les moments de dissolution formelle qui constituaient des sources d'inquiétude dans les mouvements précédents sont ici absorbés, surmontés et transformés dans une construction en ré majeur qui rayonne d'un sentiment d'achèvement dans son processus continuellement renouvelé de recherche et de réalisation d'objectifs musicaux. Les thèmes liés, de

type choral, dans les cordes au début, entrecoupés plus tard de passages fortement désolés et angoissés, affirment continuellement leur suprématie sur toutes les incursions « négatives », jusqu'à ce que tout ce qui reste – tout ce qui est nécessaire dans la quête de l'illumination – soit la réitération monumentale de la tonique et le grand « amen ».

© *Jeremy Barham 2024*

**Jennifer Johnston**, lauréate du prix dans la catégorie chant de la Royal Philharmonic Society en 2021, est une ancienne artiste de la BBC New Generation, diplômée de l'Université de Cambridge et du Royal College of Music. Elle a été artiste en résidence au Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et s'est produite à l'opéra dans des rôles de premier plan au Bayerische Staatsoper, au Teatro alla Scala, au Festival de Salzbourg ainsi qu'à ceux de Glyndebourne et d'Aix-en-Provence. Particulièrement appréciée pour ses interprétations des œuvres de Mahler, Wagner, Britten et Elgar, elle s'est produite avec les plus grands orchestres et chefs d'orchestre du monde, incluant deux concerts en tant que soliste lors de la First Night of the Proms avec l'Orchestre symphonique de la BBC. Jennifer Johnston s'est également produite en récital à la BBC Radio 3, au Wigmore Hall à Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, ainsi qu'au festival de lieder de Leeds et à celui d'Aldeburgh.

*[www.jenniferjohnstonmezzo.com](http://www.jenniferjohnstonmezzo.com)*

Fondée en 1972, le **Minnesota Chorale** est le chœur principal de l'Orchestre du Minnesota. Kathy Saltzman Romey en est la directrice artistique depuis 1995. L'ensemble se consacre à la promotion et à l'approfondissement de relations artistiques par le biais d'initiatives d'engagement et d'activités éducatives. Par-

tenaire artistique chevronné, la chorale continue d'explorer de nouvelles directions et collaborations artistiques, tout en s'attirant les plus grands éloges de la critique pour son travail au concert.

*www.mnchorale.org*

Fondé en 1962, le **Minnesota Boychoir** (directeur artistique : Mark S. Johnson) est le plus ancien chœur de garçons en activité à Minneapolis-Saint Paul. L'ensemble s'est produit sur les cinq continents dans des lieux tels que l'Opéra de Sydney, la basilique Saint-Pierre du Vatican et l'abbaye de Montserrat en Catalogne, avec le Minnesota Orchestra, le Minnesota Opera, le Saint Paul Chamber Orchestra, le Baltimore Symphony Orchestra et l'Orchestre philharmonique de Prague.

*www.boychoir.org*

Le **Minnesota Orchestra**, fondé en 1903 sous le nom de Minneapolis Symphony Orchestra, est reconnu comme l'un des meilleurs orchestres américains. Il est acclamé pour la qualité de ses prestations, aussi bien dans son pays qu'à l'étranger. En 2015, l'ensemble est devenu le premier orchestre américain à se produire à Cuba à la suite du dégel des relations entre les deux pays et est devenu en 2018 le premier orchestre professionnel américain à effectuer une tournée en Afrique du Sud. Le chef d'orchestre finlandais Osmo Vänskä en a été le dixième directeur musical, de 2003 à 2022, période au cours de laquelle l'orchestre a remporté un grand succès et a réalisé de nombreux enregistrements. Ceux consacrés aux symphonies de Beethoven et de Sibelius réalisés par l'orchestre sous sa direction ont été salués dans le monde entier, l'album consacré aux Première et Quatrième Symphonies de Sibelius ayant remporté le Grammy Award 2014 de la meilleure prestation orchestrale.

Alors que Vänskä assume un nouveau rôle en tant que chef d'orchestre lauréat, le chef d'orchestre danois Thomas Søndergård lui a succédé en tant que directeur

musical. Le Minnesota Orchestra a élu domicile à l'Orchestra Hall, une salle à l'acoustique brillante, située dans le centre-ville de Minneapolis.

*[www.minnesotaorchestra.org](http://www.minnesotaorchestra.org)*

Chef d'orchestre lauréat du Minnesota Orchestra dont il a été le directeur musical pendant 19 ans, **Osmo Vänskä** est réputé pour ses interprétations convaincantes de répertoires de toutes les époques et pour sa présence énergique sur le podium. Son approche démocratique de sa fonction a été déterminante pour l'établissement de relations durables avec de nombreux orchestres dans le monde entier, notamment l'Orchestre symphonique de Lahti, le BBC Scottish Symphony Orchestra et l'Orchestre philharmonique de Séoul.

Les représentations de la Symphonie n° 8 de Mahler avec le Minnesota Orchestra en juin 2022 ont constitué le point culminant du mandat de Vänskä en tant que directeur musical. Il a réalisé en compagnie de l'orchestre cinq grandes tournées à travers l'Europe et, fait sans précédent, a donné des concerts à Cuba en 2015 – la première visite d'un orchestre américain depuis le rétablissement des relations diplomatiques entre les deux pays – ainsi qu'en Afrique du Sud dans le cadre des célébrations mondiales entourant le centenaire de Nelson Mandela.

# Gustav Mahler: Symphony No. 3

## **DISC 2** [3] IV. *Sehr langsam. Misterioso. Durchaus ppp*

### **Mezzosopran**

O Mensch! Gib Acht!  
Was spricht die tiefe Mitternacht?  
„Ich schlief, ich schlief –,  
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –  
Die Welt ist tief,  
Und tiefer als der Tag gedacht.  
Tief ist ihr Weh –,  
Lust – tiefer noch als Herzeleid:  
Weh spricht: Vergeh!  
Doch alle Lust will Ewigkeit –,  
– will tiefe, tiefe Ewigkeit!“

*Friedrich Nietzsche: „Zarathustras Mitternachtslied“ [Midnight Song] (Also Sprach Zarathustra)*

### **Mezzo-soprano**

O Man! Take heed!  
What does the deep midnight say?  
‘I was asleep, asleep –,  
I have awoken from deep dreams: –  
The world is deep,  
And deeper than the day imagined.  
Deep is its grief!  
Joy, deeper still than heartache!  
Grief says: Perish!  
But all joy seeks eternity –,  
– seeks deep, deep eternity!’

## **DISC 2** [4] V. *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck*

### **Knabenchor**

Bimm bamm, bimm bamm ...

### **Frauenchor**

Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,  
mit Freuden es selig in dem Himmel klang.  
Sie jauchzten fröhlich auch dabei:  
dass Petrus sei von Sünden frei!  
Und als der Herr Jesus zu Tische saß,  
mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,  
da sprach der Herr Jesus: „Was stehst du denn hier?  
Wenn ich dich anseh’, so weinst du mir!“

### **Children’s chorus**

Bimm bamm, bimm bamm...

### **Women’s chorus**

Three angels were singing a sweet song,  
It rang in Heaven with blissful joy;  
And as they sang they shouted with joy,  
That Peter was free from sin.  
And when the Lord Jesus was seated at table,  
And ate the supper with his disciples,  
Lord Jesus said: why are you standing here?  
When I look at you, you weep at me.

**Mezzosopran**

„Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger Gott?“

**Frauenchor**

Du sollst ja nicht weinen!

**Mezzosopran**

„Ich hab' übertreten die zehn Gebot!

Ich gehe und weine ja bitterlich!

Ach komm' und erbarme dich über mich!“

**Frauenchor**

Hast du denn übertreten die zehen Gebot,

so fall' auf die Knie und bete zu Gott!

Bete zu Gott nur alle Zeit,

so wirst du erlangen die himmlische Freud'!

Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt,  
die himmlische Freud', die kein End' mehr hat,  
die himmlische Freude war Petro bereit'  
durch Jesum und Allen zur Seligkeit!

„Armer Kinder Bettlerlied“ [*Poor Children's Begging-Song*] (*Des Knaben Wunderhorn*)

**Mezzo-soprano**

'And should I not weep, O bounteous God?'

**Women's chorus**

You should not weep!

**Mezzo-soprano**

'I have broken the ten commandments;

I wander and weep most bitterly,

Ah come and have mercy upon me.'

**Women's chorus**

If you have broken the ten commandments,

Then fall on your knees and pray to God,

Love only God for ever and ever,

And you will attain heavenly joy.

Heavenly joy is a blessed city,

Heavenly joy that has no end;

Heavenly joy was granted to Peter,

Through Jesus, and to all men for eternal bliss.

*English translations © Richard Stokes, author of 'The Book of Lieder' (Faber, 2005)*



*More Mahler from these performers*

**Symphony No. 1 BIS-2346 SACD**

Choc – « Osmo Vänskä... crée un univers sonore foisonnant. » *Classica*

---

**Symphony No. 2 ('Resurrection') BIS-2296 SACD**

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

'Perhaps one of the best recorded Mahler Symphonies...  
highly recommended...' [www.theclassicreview.com](http://www.theclassicreview.com)

---

**Symphony No. 4 BIS-2356 SACD**

with Carolyn Sampson *soprano*

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

---

**Symphony No. 5 BIS-2226 SACD**

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

---

**Symphony No. 6 ('Tragic') BIS-2266 SACD**

'A welcome and convincing reappraisal of a difficult, not to say extreme score.' *BBC Music Magazine*  
'Vänskä and the orchestra are among the finest exponents of Mahler's music...' *allmusic.com*

---

**Symphony No. 7 BIS-2386 SACD**

Choc *Classica*

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

---

**Symphony No. 8 BIS-2496 SACD**

with Carolyn Sampson & Jacquelyn Wagner *sopranos* · Sasha Cooke & Jess Dandy *altos*  
Barry Banks *tenor* · Julian Orlishausen *baritone* · Christian Immler *bass*

Minnesota Chorale · National Lutheran Choir · Minnesota Boychoir · Angelica Cantanti Youth Choirs

'This is one of the best conducted, best recorded Mahler Eighth's ever.'  
*Dave Hurwitz, The Ultimate Classical Music Guide (YouTube)*

---

**Symphony No. 9 BIS-2476 SACD**

Recording of the month – 'This recording is one of those special listening experiences  
where the world afterwards is a different place.' *BBC Music Magazine*

---

**Symphony No. 10 BIS-2396 SACD**

Joker absolu *Crescendo* · Choc *Classica* · Recording of the Year *Limelight Magazine*  
Orchestral Choice – 'As before, the sound sets new benchmarks in Mahler.' *BBC Music Magazine*

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

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

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

#### **Recording Data**

Recording: 14th–18th November 2022 at Orchestra Hall, Minneapolis, USA  
Producer: Robert Suff  
Sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)  
Assistant engineer: Jay Perlman

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.

Post-production: Original format: 24-bit / 96 kHz  
Editing: Matthias Spitzbarth  
Mixing: Marion Schwebel, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Jeremy Barham 2024  
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover image: © Chaos for Life / Liam Donoghue  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

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](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2486 © & © 2024 BIS Records AB, Sweden.

