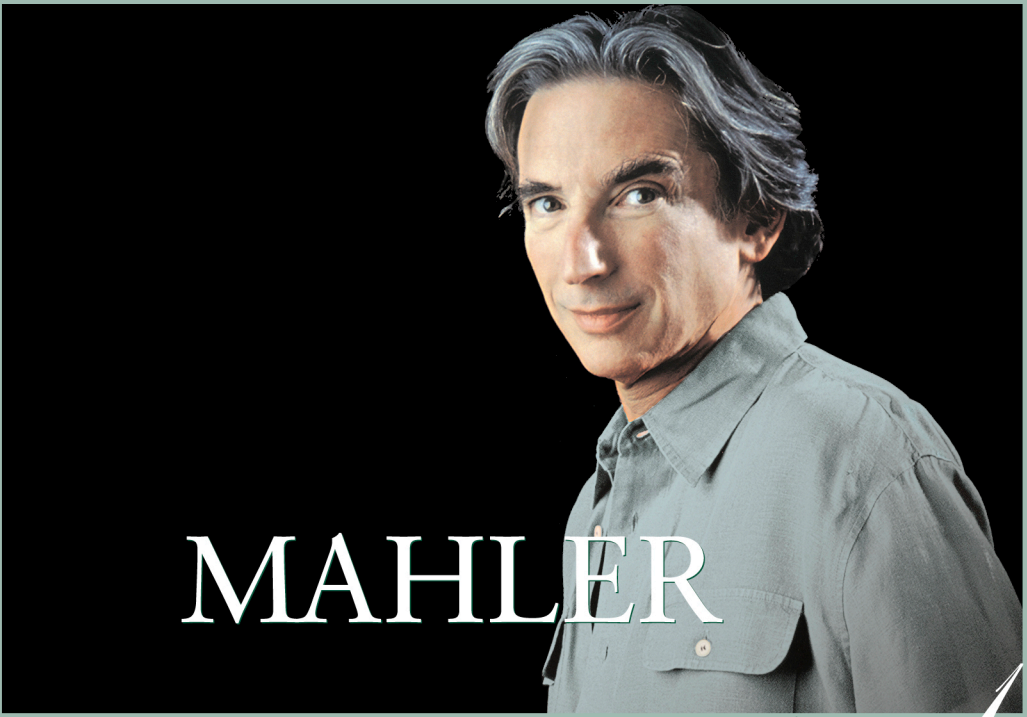
SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS



# MAHLER

Symphony No. 1

# MAHLER

## Symphony No. 1 in D major

1st movement: Langsam. Schleppend
[Slow. Dragging] 16:08
2nd movement: Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell
[With powerful movement, but not too fast] 07:41
3rd movement: Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
[Solemn and measured, without dragging] 11:30
4th movement: Stürmisch bewegt
[With violent movement] 20:55

San Francisco Symphony
Michael Tilson Thomas, *conductor*

Recorded live at Davies Symphony Hall
San Francisco, September 19 – 23, 2001

# Symphony No. 1 in D major

Gustav Mahler composed this symphony, the most original First after the Berlioz *Fantastique*, in high hopes of being understood. But he enjoyed public success with the work only in Prague in 1898 and in Amsterdam five years later. The Viennese audience in 1900, musically reactionary and anti-Semitic to boot, was vile in its behavior.

The work even puzzled its own composer. He was unsure whether he was offering a symphonic poem, a program symphony, or just a symphony. He did most of the work on this score in February and March 1888 and revised it extensively on several occasions. In this recording the work is played according to the second, and last, edition published during Mahler's lifetime and dated 1906.

When Mahler conducted the first performance with the Budapest Philharmonic on November 20, 1889, he billed it as a "symphonic poem" whose two parts consisted of the first three and the last two movements. (At that time, the first movement was followed by a piece called *Blumine*, which

Mahler later dropped.) A newspaper article the day before the premiere outlined a program whose source can only have been Mahler himself and which identifies the first three movements with spring, happy daydreams, and a wedding procession, the fourth as a funeral march representing the burial of the poet's illusions, and the fifth as a hard-won progress to spiritual victory.

When Mahler revised the score in January 1893, he called it a symphony in five movements and two parts, also giving it the name *Titan*—not for the violent figures of Greek mythology, but for the eponymous novel by Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), a key figure in German literary Romanticism and one of Mahler's favorite writers. But by October he announced the work as *TITAN, a Tone Poem in the Form of a Symphony*.

Before the Vienna performance in 1900, Mahler again leaked a program to a friendly critic, and it is a curious one. First comes rejection of *Titan*, as well as "all other titles and inscriptions, which, like all 'programs,' are always misinterpreted. [The composer] dislikes and discards them as 'antiartistic' and 'antimusical.'" There follows a scenario that reads much like an elaborated version of the original one for Budapest. During the nineties, when Richard Strauss's *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra*, *Don Quixote*,

and *Ein Heldenleben* had come out, program music had become a hot political issue in the world of music. Mahler saw himself as living in a very different world from Strauss, and he wanted to establish a distance between himself and his colleague. At the same time, the extra-musical ideas would not disappear, and he seemed now to be wanting to have it both ways. There was no pleasing the critics on this issue. In Berlin he was faulted for omitting the program and in Frankfurt for keeping it.

Mahler writes "*Wie ein Naturlaut*" ("like a sound of nature") on the first page, and in a letter to the conductor Franz Schalk we read, "The introduction to the first movement *sounds of nature*, *not music!*" Fragments detach themselves from the mist, then coalesce. Among these fragments are a pair of notes descending by a fourth, distant fanfares, a little cry of oboes, a cuckoo call (by the only cuckoo in the world who toots a fourth rather than a third), a gentle horn melody. Gradually the tempo quickens to arrive at the melody of the second of Mahler's *Wayfarer* songs. Mahler's wayfarer crosses the fields in the morning, rejoicing in the beauty of the world and hoping that this marks the beginning of his own happy times, only to see that spring can never bloom for him. But for Mahler the song is an evocation and a

musical source, and he draws astounding riches from it by a process, as Erwin Stein put it, of constantly shuffling and reshuffling its figures like a deck of cards. The movement rises to one tremendous climax, and the last page is wild.

The scherzo, whose indebtedness to Bruckner Mahler acknowledged, is the symphony's briefest and simplest movement, and the only one that the first audiences could be counted on to like. The trio, set in an F major that sounds very mellow in the A major context of the scherzo itself, contrasts the simplicity of the rustic Austrian material with the artfulness of its arrangement.

The funeral music that follows was what most upset audiences. The use of vernacular material presented in slightly perverted form (the round we have all sung to the words "*Frère Jacques*," but set by Mahler in a lugubrious minor); the parodic, vulgar music with its lachrymose oboes and trumpets, the boom-chick of bass drum with cymbal attached, the hiccupping violins; the appearance in the middle of all this of part of the last *Wayfarer* song—people did not know what to make of this mixture, whether to laugh or cry or both. They sensed something irreverent, new, and ominous—that these

collisions of the spooky, the gross, and the vulnerable were uncomfortably like life itself.

Mahler likened the opening of the finale to a bolt of lightning that rips from a black cloud. Transforming material from the first movement, he takes us, in the terms of his various programs, on the path from annihilation to victory, while in musical terms he engages us in a struggle to regain D major, the main key of the symphony, unheard since the first movement ended. When at last he re-enters that key, he does so by way of a stunning and violent *coup de théâtre*, only to withdraw from the sounds of victory and to show us the hollowness of that triumph. He then goes back to the music with which the symphony began and gathers strength for a second assault that does indeed open the doors to a heroic ending and to its celebration in a hymn in which the horns, now on their feet, are instructed to drown out the rest of the orchestra, "even the trumpets."

— *Michael Steinberg*

# The Horizon of Enchantment

I first heard Mahler's music when I was thirteen. It was a delight and, I must say, a shock to hear it for the first time. The First Symphony presented a vision of enchantment. The nature sounds of the opening, the calls of horns in the distance—all of this seemed to create in music a wide horizon over which an entire world of sound was stretched. I felt myself in an enormous landscape, a landscape of music within which the whole dance of human experience and feeling was occurring. Surprisingly, in this landscape I recognized my own feelings and immediately felt myself a part of this world.

The First Symphony shows Mahler at his most characteristic and vulnerable—for here he makes an enormous symphony out of the sonic stuff we all know from our lives. He uses bird calls, the sounds of military bands, folk, salon, and cabaret music. He evokes the sound of voices singing, whispering, humming, and shrieking—all things we recognize as part of the range of human experience. Mahler was like a cinematographer in music, creating enormous soundscapes that include everything we know of life.

Mahler's first three symphonies are in a sense salvation symphonies, based on the model of works such as Beethoven's Fifth and Ninth. These are works that start in a mysterious or tragic mood and progress toward transfiguration. His First Symphony concerns the voyage from a lonely contemplation of nature to a radiant assuredness about man's place in the universe. From a spiritual point of view, it is one of the most confidant first symphonies in Western music.

—*Michael Tilson Thomas*

The SAN FRANCISCO SYMPHONY gave its first concerts in 1911 and has grown in acclaim under a succession of music directors: Henry Hadley, Alfred Hertz, Basil Cameron, Issay Dobrowen, Pierre Monteux, Enrique Jordá, Josef Krips, Seiji Ozawa, Edo de Waart, Herbert Blomstedt (now Conductor Laureate), and, since 1995, Michael Tilson Thomas. In recent seasons the San Francisco Symphony has won some of the world's most prestigious recording awards, among them France's Grand Prix du Disque, Britain's *Gramophone* Award, and the United States's Grammy for *Carmina burana*, Brahms's *German Requiem*, scenes from Prokofiev's *Romeo and Juliet*, and a Stravinsky album (recordings of *The Firebird*, *Perséphone*, and *Le Sacre du printemps*) that won three Grammys, including those for Classical Album of the Year and Best Orchestral Recording. Their discography on RCA Red Seal also includes Mahler's *Das klagende Lied*, Berlioz's *Symphonie fantastique*, two Copland collections, a survey of Ives's music, and a Gershwin collection including works that they performed at Carnegie Hall's 1998 opening gala, telecast nationally on PBS's *Great Performances*. The San Francisco Symphony performs regularly throughout the United States, Europe, and Asia and in 1990 made a stunning debut at the Salzburg

Festival. Some of the most important conductors of our time have been guests on the SFS podium, among them Bruno Walter, Leopold Stokowski, Leonard Bernstein, Sir Georg Solti, and Kurt Masur, and the list of composers who have led the Orchestra includes Stravinsky, Prokofiev, Ravel, Schoenberg, Copland, and John Adams. In 1980, the Orchestra moved into the newly built Louise M. Davies Symphony Hall. 1980 also saw the founding of the San Francisco Symphony Youth Orchestra. The SFS Chorus has been heard around the world on recordings and on the soundtracks of three major films, *Amadeus*, *The Unbearable Lightness of Being*, and *Godfather III*. Through its radio broadcasts, the first in America to feature symphonic music when they began in 1926, the San Francisco Symphony is heard throughout the US, confirming an artistic vitality whose impact extends throughout American musical life.

# Symphonie n° 1 en ré majeur

Gustav Mahler composa cette symphonie, la « première symphonie » la plus originale après la *Fantastique* de Berlioz, avec de grands espoirs d'être compris. Mais il ne connut le succès public avec l'œuvre qu'à Prague en 1898 et à Amsterdam cinq ans plus tard. Les auditeurs viennois de 1900, réactionnaires sur le plan musical, et antisémites de surcroît, se conduisirent honteusement.

L'œuvre troubla même son auteur, qui ne savait pas s'il avait écrit un poème symphonique, une symphonie à programme, ou simplement une symphonie. Il fit l'essentiel du travail sur cette partition en février et mars 1888, puis la révisa considérablement en plusieurs occasions. L'œuvre est enregistrée ici dans la seconde et dernière édition publiée du vivant de Mahler et datée de 1906.

Lorsque Mahler dirigea la création à la tête du Philharmonique de Budapest, le 20 novembre 1889, il annonça un « poème symphonique » dont les deux parties étaient composées des trois premiers et des deux derniers

mouvements. (À cette époque, le premier mouvement était suivi d'une pièce intitulée *Blumine*, que Mahler abandonna par la suite.) La veille de la création, un article de journal esquissait un programme dont la source ne peut être que Mahler lui-même et qui identifie les trois premiers mouvements au printemps, aux rêveries heureuses et à un cortège nuptial, le quatrième à une marche funèbre représentant l'enterrement des illusions du poète, et le cinquième à la difficile progression vers la victoire spirituelle.

Lorsque Mahler révisa la partition en janvier 1893, il l'intitula symphonie en cinq mouvements et deux parties, la baptisant également *Titan* – en s'inspirant non pas des personnages violents de la mythologie grecque, mais du roman éponyme de Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), figure-clef de la littérature romantique allemande et l'un des écrivains de prédilection de Mahler. Mais en octobre il annonçait l'œuvre sous le titre *TITAN*, *poème sonore en forme de symphonie.*

Avant l'exécution viennoise de 1900, Mahler communiqua de nouveau un programme à un critique amical – un programme curieux. Il commence par rejeter le titre de *Titan*, ainsi que « tous les autres titres et inscriptions, qui, comme tous les "programmes", sont toujours mésinterprétés. [Le composi-

teur] ne les aime pas et les récuse, les jugeant “anti-artistiques” et “antimusicaux” » Vient ensuite un scénario qui ressemble beaucoup à une version élaborée de l’original de Budapest. Dans les années quatre-vingt-dix, lorsque *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra*, *Don Quixote* et *Ein Heldenleben* de Richard Strauss avaient vu le jour, la musique à programme était devenue une question politique brûlante dans le monde musical. Mahler pensait vivre dans un univers très différent de celui de Strauss, et il voulait marquer la distance entre lui-même et son collègue. Dans le même temps, les idées extra-musicales ne disparaissent pas, et il semble maintenant vouloir cumuler les avantages de l’une et l’autre conception. Mais il n’y avait pas moyen de satisfaire les critiques sur cette question. À Berlin, on lui reprocha d’avoir omis le programme, et à Francfort de l’avoir gardé.

Mahler note « *Wie ein Naturlaut* » (« comme un bruit de la nature ») sur la première page, et dans une lettre au chef d’orchestre Franz Schalk on lit : « L’introduction du premier mouvement, *sons de la nature*, *et non musique !* » Des fragments se détachent de la brume, puis se fondent. Parmi ces fragments, une paire de notes qui descendent d’une quarte, des fanfares lointaines, un petit cri des hautbois, un chant de coucou (le seul coucou au

monde qui fasse une quarte au lieu d'une tierce), une délicate mélodie de cor. Peu à peu, le tempo s'accélère pour arriver à la mélodie du second des lieder du *Compagnon errant* de Mahler. Le compagnon errant de Mahler marche à travers champs au petit matin, se réjouissant de la beauté du monde et espérant que cela marque le début de son propre bonheur, uniquement pour découvrir que le printemps ne pourra jamais fleurir pour lui. Mais pour Mahler le lied est une évocation et une source musicale, et il en tire d'étonnantes richesses par un processus qui consiste, comme l'explique Erwin Stein, à en mélanger constamment les éléments comme on bat un jeu de cartes. Le mouvement s'élève vers un unique sommet immense, et la dernière page est débridée.

Le scherzo, dont Mahler reconnaissait qu'il était redevable à Bruckner, est le mouvement le plus bref et le plus simple de la symphonie, et le seul que l'on pouvait s'attendre à voir aimer des premiers auditeurs. Le trio, écrit dans un *fa* majeur qui paraît très suave dans le contexte du *la* majeur du scherzo lui-même, oppose la simplicité du matériau rustique autrichien à l'ingéniosité de l'arrangement.

La musique funèbre qui suit est ce qui dérangea le plus le public. L'emploi d'un matériau vernaculaire présenté dans une forme quelque peu pervertie (le canon que nous avons tous chanté sur les mots « Frère Jacques », mais placé par Mahler dans un lugubre mode mineur) ; la musique parodique, vulgaire, avec ses hautbois et ses trompettes larmoyants, le « boum-tchic » de la grosse caisse avec cymbale attachée, le hoquet des violons ; l'apparition au milieu de tout cela d'une partie du dernier lied du *Compagnon errant* – le public ne savait que faire de ce mélange, s'il fallait rire ou pleurer, ou les deux. On sentait quelque chose d'irrévérencieux, de nouveau et de menaçant – on sentait que ces collisions du sinistre, du vulgaire et du vulnérable ressemblaient désagréablement à la vie elle-même.

Mahler compara le début du finale à un éclair jaillissant d'un nuage noir. Transformant le matériau du premier mouvement, il nous conduit, selon les termes de ses divers programmes, sur la voie de l'anéantissement à la victoire, tandis qu'en termes musicaux il nous engage dans une lutte pour regagner *ré* majeur, tonalité principale de la symphonie, qu'on n'a pas entendue depuis la fin du premier mouvement. Lorsqu'il rentre enfin dans cette tonalité, il le fait au moyen d'un étonnant et violent coup de théâtre,

uniquement pour s'éloigner des sons de victoire et nous montrer la vacuité de ce triomphe. Il retourne ensuite à la musique avec laquelle la symphonie avait commencé et rassemble ses forces pour un second assaut qui réussit à ouvrir les portes sur une fin héroïque et à sa célébration dans un hymne où les cors, maintenant debout, ont pour instruction de noyer le reste de l'orchestre, « y compris les trompettes ».

— *Michael Steinberg. Traduction : Dennis Collins*

Le SAN FRANCISCO SYMPHONY, après avoir donné ses premiers concerts en 1911, a bâti sa renommée avec les directeurs musicaux qui se sont succédé à sa tête : Henry Hadley, Alfred Hertz, Basil Cameron, Issay Dobrowen, Pierre Monteux, Enrique Jordá, Josef Krips, Seiji Ozawa, Edo de Waart, Herbert Blomstedt (aujourd'hui Conductor Laureate), et, depuis 1995, Michael Tilson Thomas. Au cours des saisons récentes, le San Francisco Symphony a remporté certains des prix discographiques les plus prestigieux, dont le Grand Prix du disque français, le prix *Gramophone* en Grande-Bretagne, et un Grammy américain pour *Carmina burana*, le *Requiem allemand* de Brahms, des scènes de *Roméo et Juliette* de Prokofiev, ainsi qu'un album Stravinsky (enregistrements de *L'Oiseau de feu*, de *Perséphone* et du *Sacre du printemps*) qui remporta trois Grammys, dont ceux d'« album classique de l'année » et de « meilleur enregistrement orchestral ». Leur discographie chez RCA Red Seal comprend également *Das klagende Lied* de Mahler, la *Symphonie fantastique* de Berlioz, deux anthologies Copland, et une anthologie Gershwin avec des œuvres qu'ils donnèrent pour le gala inaugural de Carnegie Hall en 1998, retransmis à la télévision dans tout le pays dans le cadre de l'émission *Great Performances* de PBS. Le

San Francisco Symphony se produit régulièrement aux États-Unis, en Europe, en Asie, et fit en 1990 de saisissants débuts au Festival de Salzbourg. Certains des plus importants chefs de notre temps ont été invités à diriger au pupitre du SFS, dont Bruno Walter, Leopold Stokowski, Leonard Bernstein, Sir Georg Solti et Kurt Masur, et la liste des compositeurs qui ont conduit l'orchestre comprend Stravinsky, Prokofiev, Ravel, Schoenberg, Copland et John Adams. En 1980, l'orchestre s'est installé dans la Louise M. Davies Symphony Hall nouvellement construite. 1980 a également vu la fondation du San Francisco Symphony Youth Orchestra. Le SFS Chorus s'est fait entendre dans le monde entier sur disque et dans la bande-son de trois films importants, *Amadeus*, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* et *Le Parrain III*. Grâce à ses retransmissions radiophoniques, les premières aux États-Unis à présenter de la musique symphonique lorsqu'elles débutèrent en 1926, le San Francisco Symphony est entendu à travers les États-Unis, confirmant une vitalité artistique dont l'effet se fait sentir dans toute la vie musicale américaine.

# Symphonie Nr. 1 in D-Dur

Mit seiner ersten Symphonie, die ganz an Berlioz's programmatischer *Symphonie fantastique* angelehnt ist, verband Gustav Mahler große Hoffnungen auf öffentlichen Anklang. Das Werk fand aber nur bei seiner Aufführung 1898 in Prag und fünf Jahre später in Amsterdam Resonanz. Das Publikum der Wiener Aufführung 1900, musikalisch konservativ und noch dazu antisemitisch eingestellt, verhielt sich hingegen abscheulich.

Das Werk sorgte selbst beim Komponisten für Verwirrung. Mahler war sich unsicher, ob es eine Symphonische Dichtung, eine Programm-Symphonie oder einfach eine Symphonie darstellen sollte. Den größten Teil der Partitur arbeitete er im Februar und März 1888 aus, revidierte sie aber später einige Male. Für die vorliegende Aufnahme wurde die zweite und letzte Fassung herangezogen, die noch zu Mahlers Lebzeiten im Jahre 1906 erschienen war.

Bei der Uraufführung am 20. November 1889—Mahler dirigierte die Budapester Philharmonie—kündigte er das Werk als >*Symphoniai költemény*<

*két részben* (Symphonische Dichtung in zwei Teilen) an und faßte zum ersten Teil die ersten drei und zum zweiten die letzten zwei Sätze zusammen (zu diesem Zeitpunkt folgte auf den ersten Satz noch ein Stück namens *Blumine*, welches Mahler allerdings später fallen ließ). Ein Zeitungsartikel, der einen Tag vorher erschienen war, skizziert ein Programm, das vermutlich von Mahler selbst stammte. Es betitelt die ersten drei Sätze mit „Frühling", „fröhliche Tagträume" und „Hochzeitsprozession", den vierten Satz „Trauermarsch" (als Metapher für die begrabenen Illusionen des Dichters) und den fünften sinngemäß als den hart umkämpften Weg zum geistigen Sieg.

Als Mahler im Januar 1893 in Hamburg die Partitur revidierte, nannte er das Werk eine *Symphonie (Titan) in 5 Sätzen (2 Abtheilungen)*; „Titan" allerdings nicht in Anlehnung an jene gewalttätigen Geschöpfe der griechischen Mythologie, sondern an den gleichnamigen Roman von Jean Paul (eigentlich Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), einer Schlüsselfigur der deutschen romantischen Literatur und einer von Mahlers Lieblingsschriftstellern. Im Oktober hingegen wurde das Stück beim Hamburger Konzert als *TITAN, eine Tondichtung in Symphonieform* angekündigt.

In einem undatierten Brief wiederum (dessen Entstehung heute auf die Tage nach der Wiener Erstaufführung der 1. Symphonie, welche am 18. November 1900 stattfand, geschätzt wird) schrieb Mahler an Max Kalbeck, der zwei Tage später eine Rezension des Werks unter dem Titel „Gustav Mahler's Sinfonia ironica" im *Neuen Wiener Tagblatt* veröffentlichte: „Aber keine Musik ist etwas wert, von der man dem Hörer zuerst berichten muß, was darin erlebt ist—respektive was er zu erleben hat.—Und nochmals: pereat—jedes Programm!" Was aber war neben den eher mäßigen Aufführungserfolgen der Grund für Mahlers Unschlüssigkeit hinsichtlich Titel und Programm?

Während der 1890er Jahre wurde Programmusik, nicht zuletzt wegen Richard Strauss' Tondichtungen *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra*, *Don Quixote* und *Ein Heldenleben*, zu einer der populärsten Formen von Orchestermusik. Gegenüber Strauss aber beanspruchte Mahler für sich eine völlig unterschiedliche Weltanschauung, sicherlich auch mit dem Ziel, sich von diesem abzugrenzen. Gleichzeitig aber wollten seine eigenen außermusikalischen Ideen nicht verstummen und Mahler war auf diese Weise zu diesem unglücklichen Spagat zwischen Abgrenzung von seinem Gegenspieler

Strauss (und von dessen Konzept von Programmusik) einerseits und der Faszination an außermusikalischen Inhalten und Programmen andererseits gezwungen. Bei den Kritikern jedenfalls kam dieser Wankelmut nicht besonders gut an: in Berlin wurde er beschuldigt, das Programm weggelassen zu haben und in Frankfurt für genau das Gegenteil.

Auf der ersten Partitur-Seite vermerkt Mahler programmatisch „Wie ein Naturlaut“ und in einem Brief an den Dirigenten Franz Schalk schrieb er: „Die Einleitung zum 1. Satz *Naturlaut*, *nicht* Musik!“. Von einem feinen Klangnebel heben sich erste Melodie-Fragmente ab, die dann gleich wieder zusammenschmelzen. Unter diesen Bruchstücken befindet sich ein Quartsprung abwärts, wie aus der Ferne klingende Fanfaren, ein kleiner Oboen- und ein Kuckucksruf (wobei dieser Kuckuck wohl der weltweit einzige ist, der anstatt einer Terz eine Quart benutzt). Allmählich wird das Tempo schneller und das Stück kommt bei der Melodie von Mahlers zweitem der *Lieder eines fahrenden Gesellen* an („Ging heut’ morgen übers Feld“). Mahlers Reisender, sich an der Schönheit der Welt erfreuend und auf den Beginn eines neuen beglückenden Lebensgefühls hoffend, durchmißt den Morgen, nur um am Ende leidvoll zu ahnen, daß der Frühling nie für

ihn erblühen wird. Für Mahler aber bedeutet dieses Lied eine Erinnerung und eine reichhaltige musikalische Quelle, aus der er—wie Erwin Stein es nannte—durch beständiges Hin- und Herschieben der musikalischen Figuren, vergleichbar mit dem Mischen von Spielkarten, erstaunliche Klang-Resultate erzielt. Der Satz steigert sich zu einem ungeheuren Höhepunkt; die letzte Seite ist mit einem Wort gesagt „wild".

Das Scherzo—stark an Anton Bruckners Musik angelehnt (eine Assoziation, die auch von Mahler bestätigt wurde) und nach der Streichung des *Bluminen*-Andantes nun an zweiter Stelle in der Symphonie—ist der kürzeste und einfachste Satz der Symphonie sowie der einzige, von dem man annehmen konnte, das er beim Publikum auch ankommen würde. Das Trio in F-Dur erscheint im Kontext des im übrigen Scherzo verwendeten A-Durs sehr weich und kontrastiert die Einfachheit der ländlich-österreichischen Volksliedmelodie mit der Kunstfertigkeit des Arrangements.

Es war die Begräbnismusik des dritten Satzes, die das Publikum am meisten empörte: der Gebrauch eines allseits bekannten Volksliedes—wenn auch in leicht veränderter Form (Mahler zitiert die Melodie vom „Bruder Jakob" in schwermütigem Moll), die parodistisch verwendeten, ungehobelten

Stimmen von weinerlichen Oboen und Trompeten, der „bumm-tschack"-Rhythmus von großer Trommel und Cymbal, die mit einem Schluckauf bedachten Violinen und inmitten all dieses Treibens ein Zitat aus dem letzten der *Lieder eines fahrenden Gesellen* („Die zwei blauen Augen von meinem Schatz"). Sollte das verwirrte Publikum lachen, weinen oder beides gleichzeitig? Es empfand jedenfalls etwas Pietätloses, Ungeheuerliches und Verhängnisvolles, da sich dieses Aufeinanderprallen des Unheimlichen, des Derben und des Verletzlichen unbequem wie das Leben selbst anfühlte.

Mahler verband mit der Eröffnung des Finales einen plötzlichen Blitzstrahl aus einer dunklen, schwarzen Wolke. Er verwendet Material aus dem ersten Satz und nimmt uns dadurch—im Sinne seiner bekannt-abwechslungsreichen Kompositionsweise—mit auf die Reise, die von der Vernichtung zum Sieg führt. In musikalischer Hinsicht ist es das Bemühen, zu der seit dem Ende des ersten Satzes nicht mehr erklungenen Haupttonart der Symphonie D-Dur zurückzukehren. Wenn Mahler schließlich bei dieser Tonart angelangt, tut er es im Sinne eines verblüffend starken *coup de théâtre*, nur um sich von den Klängen des Sieges zu distanzieren und uns die Heiligkeit dieses Triumphes zu demonstrieren. Dann kehrt er erneut zu

jenem musikalischen Material zurück, mit der die Symphonie begann, um noch einmal Kraft für einen zweiten Versuch zu sammeln, der nun tatsächlich zu einem heroischen Ende führt. In der Schlusshymne werden die Hornisten in der Partitur aufgefordert, den Rest des Orchesters—„Alles, auch die Trompeten“—zu „übertönen!“.

— *Michael Steinberg. Übersetzung: Stephan Hametner*

Das SAN FRANCISCO SYMPHONY Orchester gab seine ersten Konzerte im Jahre 1911 und hat seitdem mit wachsender Publikums-Begeisterung unter einer Reihe von Dirigenten konzertiert: Henry Hadley, Alfred Hertz, Basil Cameron, Issay Dobrowen, Pierre Monteux, Enrique Jordá, Josef Krips, Seiji Ozawa, Edo de Waart, Herbert Blomstedt (nun zum Ehren-Dirigenten ernannt), und, seit 1995, Michael Tilson Thomas. In den vergangenen Jahren konnte das San Francisco Symphony einige der weltweit bedeutensten Schallplatten-Preise gewinnen wie den französichen *Grand Prix du Disque*, den britischen *Gramophone* Award und den US *Grammy* für eine Aufnahme von Orffs *Carmina burana*, *Ein deutsches Requiem* von Brahms und Auszügen von Prokofievs *Romeo und Julia*. Eine Aufnahme mit Werken Igor Strawinskys (*Feuervogel*, *Perséphone* und *Le Sacre du printemps*) wurde mit drei Grammys (u.a. in den Kategorien "Classical Album of the Year" und "Beste Orchesteraufnahme") bedacht. Die Diskographie, erschienen bei RCA Red Seal, beinhaltet zudem Mahlers *Das klagende Lied*, *Symphonie fantastique* von Berlioz, Musik von Charles Ives, zwei Copland-Alben und eine Gershwin-Aufnahme, die das Programm der Eröffnungsgala der Saison 1998 in der Carnegie Hall in New York beinhaltet. Dieses Konzert wurde auch im

nationalen Fernsehen in der Reihe *Great Performances* gesendet. Das San Francisco Symphony Orchester ist regelmäßig in den USA, Europa und Asien zu hören und debütierte 1990 mit großem Erfolg bei den Salzburger Festspielen. Einige der bedeutensten Dirigenten der Welt konnten als Gastdirigenten des San Francisco Symphony Orchesters engagiert werden, darunter Bruno Walter, Leopold Stokowski, Leonard Bernstein, Sir Georg Solti und Kurt Masur. Die Liste der Komponisten, die das Orchester dirigierten reicht von Strawinsky und Prokofiev über Ravel und Schönberg zu Copland und John Adams. 1980 übersiedelte das Orchester in die neuerbaute Louise M. Davies Symphony Hall. Im selben Jahr wurde auch das San Francisco Jugendsymphonie-Orchester gegründet. Der San Francisco Symphony Chorus ist auf dem Soundtrack der drei weltbekannten Filme *Amadeus*, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* und *Der Pate III* zu hören. Das San Francisco Symphony hat nicht nur im Jahre 1926 als erstes amerikanisches Orchester überhaupt im Radio symphonische Musik aufgeführt, sondern wird auch noch heute überall in den USA gern gehört und leistet durch seine künstlerische Vielfalt einen wesentlichen Beitrag zum gegenwärtigen amerikanischen Musikleben.

# The San Francisco Symphony

Michael Tilson Thomas — Music Director & Conductor
Edwin Outwater — Resident Conductor
Vance George — Chorus Director

## First Violins

Alexander Barantschik
*Concertmaster*
*Naoum Blinder Chair*
Nadya Tichman
*Associate Concertmaster*
*San Francisco Symphony Foundation Chair*
Mark Volkert
*Assistant Concertmaster*
*75th Anniversary Chair*
Jeremy Constant
*Assistant Concertmaster*
Mariko Smiley
Melissa Kleinbart
*Katharine Hanrahan Chair*
Sharon Grebanier
Naomi Kazama
Yukiko Kurakata
Suzanne Leon
Diane Nicholeris
Sarn Oliver
Florin Parvulescu
Victor Romasevich
Catherine Van Hoesen
Dan Banner*
Joseph Meyer*
Rudolph Kremer*

## Second Violins

Dan Smiley
*Principal*
*Dinner & Swig Families Chair*
Darlene Gray
*Associate Principal*
Paul Brancato
*Assistant Principal*
*Audrey Avis Aasen-Hull Chair*
Kum Mo Kim
Enrique Bocedi
Cathryn Down
Bruce Freifeld
Michael Gerling
Frances Jeffrey
Chunming Mo Kobialka
Daniel Kobialka
Kelly Leon-Pearce
Zoya Leybin
Robert Zelnick
Chen Zhao
*Isaac Stern Chair*
Amy Hiraga*

## Violas

Geraldine Walther
*Principal*
*Jewett Chair*
Yun Jie Liu
*Associate Principal*

Don Ehrlich
*Assistant Principal*
John Schoening
Nancy Ellis
Gina Feinauer
David Gaudry
Leonid Gesin
Christina King
Seth Mausner
Wayne Roden
Nanci Severance
Adam Smyla

## Cellos

Michael Grebanier
*Principal*
*Philip S. Boone Chair*
Peter Wyrick
*Associate Principal*
Peter Shelton
*Assistant Principal*
*Barrie Ramsay Zesiger Chair*
Margaret Tait
Barbara Andres
Barbara Bogatin
Jill Rachuy Brindel
David Goldblatt
Lawrence Granger
Carolyn McIntosh
Anne Pinsker

## Basses

Larry Epstein
*Acting Principal*
Stephen Tramontozzi
*Acting Associate Principal*
William Ritchen
*Acting Assistant Principal*
*Richard & Rhoda Goldman Chair*
Charles Chandler
Lee Ann Crocker
Chris Gilbert
Brian Marcus
S. Mark Wright
Bill Everett*

## Flutes

Paul Renzi
*Principal*
*Caroline H. Hume Chair*
Robin McKee
*Associate Principal*
*Catherine & Russell Clark Chair*
Linda Lukas
*Alfred S. & Dede Wilsey Chair*
Catherine Payne
*Piccolo*

## Oboes

William Bennett
*Principal*
*Edo de Waart Chair*
Evgeny Izotov
*Associate Principal*
Pamela Smith
*Dr. William D. Clinite Chair*
Julie Ann Giacobassi
*English Horn*
*Joseph & Pauline Scafidi Chair*

## Clarinets

David Breeden
*Principal*
*William R. and Gretchen B. Kimball Chair*
Luis Baez
*Associate Principal*
*E-flat Clarinet*
David Neuman

Donald Carroll
*Bass Clarinet*

## Bassoons

Stephen Paulson
*Principal*
Steven Dibner
*Associate Principal*
Rob Weir
*Jacqueline & Peter Hoefer Chair*
Steven Braunstein
*Contrabassoon*

## Horns

Robert Ward
*Acting Principal*
*Jeannik Méquet Littlefield Chair*
Lori Westin
*Richard B. Gump Chair*
Bruce Roberts
*Acting Associate Principal*
Jonathan Ring
Kimberly Wright
Doug Hull*

## Trumpets

Glenn Fischthal
*Principal*
*William G. Irwin Charity Foundation Chair*
Mark Inouye
*Acting Associate Principal*
*Peter Pastreich Chair*
Jeff Biancalana*
Chris Bogios

## Trombones

Mark H. Lawrence
*Principal*
*Robert L. Samter Chair*
Paul Welcomer
John Engelkes
*Bass Trombone*

## Tuba

Floyd Cooley
*James Irvine Chair*
Craig Knox*

## Harp

Douglas Rioth

## Timpani

David Herbert

## Percussion

Jack Van Geem
*Principal*
*Carol Franc Buck Foundation Chair*
Raymond Froehlich
Tom Hemphill
James Lee Wyatt III*

## Keyboards

Robin Sutherland

John G. Van Winkle
*Principal Librarian*

* Acting member of the San Francisco Symphony

# Credits

This recording of Mahler's Symphony No. 1
was made possible by the encouragement
and generous leadership funding of Mr. Gordon Getty.

Special thanks to David Kawakami and Colin Cigarran
of the Sony Super Audio CD project.

Producer: Andreas Neubronner
Balance Engineer: Peter Laenger
Tape Operator: Andreas Ruge
Editing, Remixing and Mastering: Andreas Ruge,
Andreas Neubronner
Technical Assistance: Jack Vad
DSD Recording: Gus Skinas, Dawn Frank
Art Direction and Design: Alan Trugman
Cover Photo: Susan Schelling
Inside Cover Photo: Terrence McCarthy
Mahler Photo: Metropolitan Opera Archives
Editorial: Larry Rothe
Mahler Symphony no.1, Critical Edition C.F. Kahnt, Publisher

Copyright 2001 SFS Media
All Editorial Materials Copyright © 2002 San Francisco Symphony.
Louise M. Davies Symphony Hall, San Francisco, CA 94102 (415) 552-8000
Printed and Manufactured in the USA and Germany.