

SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS

A portrait of Michael Tilson Thomas, a man with grey hair and glasses, wearing a dark turtleneck sweater. He is looking slightly to the left of the camera with a thoughtful expression. The background is a solid, muted olive-green color.

MAHLER

Symphony No.

9



MAHLER

SYMPHONY No. 9 IN D MAJOR

DISC 1

1ST MOVEMENT: ANDANTE COMODO 30:22

2ND MOVEMENT: IM TEMPO EINES GEMÄCHLICHEN LÄNDLERS 17:04

DISC 2

3RD MOVEMENT: RONDO BURLESKE 13:55

4TH MOVEMENT: ADAGIO 27:50

SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS, *conductor*

RECORDED LIVE AT DAVIES SYMPHONY HALL
SAN FRANCISCO, SEPTEMBER 29 – OCTOBER 3, 2004



MAHLER
VIENNA, 1907
BILDARCHIV D. ÖNB, WIEN

SYMPHONY No. 9 IN D MAJOR

The Ninth Symphony is the last score Mahler completed. Some part of him would have wanted it so, for, with Beethoven's Ninth and Bruckner's unfinished Ninth in mind, he entertained a deep-rooted superstition about symphonies and the number nine. But for all the annihilating poignancy in which this symphony ends, Mahler cannot have meant it as an actual farewell. Within days of completing the Ninth Symphony, he plunged into composing a Tenth. He had made significant progress when he died, on May 18, 1911, of a blood infection, seven weeks before his fifty-first birthday.

The Ninth, begun in spring 1909 and finished on April 1, 1910, was also the last of Mahler's completed scores to be presented to the public (with the Vienna Philharmonic under Bruno Walter's direction, on June 26, 1912). This has surely contributed to the tradition of reading the work as the composer's farewell. Mahler wrote the Ninth Symphony in the whirlwind that was the last chapter of his life. That chapter began in 1907, a year in which four momentous things happened. First, on March 17, Mahler

resigned the Artistic Directorship of the Vienna Court Opera, ending a ten-year term whose achievement has become legend. Mahler was drained by the struggles that were the price of that achievement, worn down by anti-Semitic attacks, and feeling the need to give more time to composition. He was not, however, able to resist the podium's lure, and on June 5 he signed a contract with the Metropolitan Opera in New York. Then, on July 5, his daughter Maria, four and a half, died following a two-week battle with scarlet fever and diphtheria. A few days after the funeral, a physician delivered the verdict that things were not as they should be with Mahler's heart. Mahler, dedicated hiker, cyclist, and swimmer, was put on a regimen of depressingly restricted activity. Still, what happened from 1907 until 1911 is not the story of an invalid. During this period Mahler gave concerts throughout Europe, assumed directorship of the New York Philharmonic, composed *Das Lied von der Erde*. And these are simply highlights of those years.

The Ninth Symphony's first movement is Mahler's greatest achievement in symphonic composition, the high point in his practice of the subtle art of transition, organic expansion, and continuous variation. In deep quiet, cellos and horn set a rhythmic frame. The notes are disconcertingly placed in the

time flow; Leonard Bernstein suggested that their halting rhythm reflects the irregular pulse of Mahler's heart. Cellos and horn play the same pitch, A, and it will be more than fifty measures before we meet a bar in which A is not a crucial component. The harp begins a tolling about that low A, while a stopped horn projects another thought in a variant of the faltering-pulse rhythm. The accompaniment becomes denser, though it always remains transparent. All this prepares a melody that the second violins build step by step, full of literal or subtly varied repetitions.

We soon hear that the melody is in fact a duet, for the horn re-emerges with thoughts of its own on the material. The accompanying figures in the harp, clarinet, and divided lower strings use the same vocabulary—the same intervals and rhythmic patterns. Do the accompaniments reflect the melody, or is the melody the expansion of the elements that make up the ever-present, ever-changing background? Before this melody is done growing, the first violins have replaced the horn as the seconds' duet partner, while clarinet and cellos cross the border, turning from accompanists into singers. Here you have a miraculous example of Mahler's inspired art of transition, so convincing in its appearance of utter spontaneity and natural growth. The

transitions, moreover, exist in two dimensions—horizontal, as the melody proceeds from one event to the next, and vertical, in the integration of the melodic strands and their accompaniments.

This long opening melody keeps returning, always with new details of shape and texture. The most persistent element of contrast comes in an impassioned, thrusting theme in minor, whose stormy character is new but whose intervals, rhythms, and accompaniments continue the patterns established earlier. The “faltering pulse” and the harp tollings persist; dramatic abruptions shatter the seamless continuities; urgent trumpet signals mark towering climaxes. From one of these high points the music plunges into sudden quiet and the slowest tempo so far. The coda is virtually chamber music with simultaneous monologues of all but dissociated instruments. The space between events grows wider until at last silence wins out over sound.

The second movement returns us forcefully to earth. Mahler always loved the vernacular, and here is one of his fantastical explorations of dance music. He shows us three kinds: a Ländler—leisurely, clumsy, heavy-footed, coarse (the adjectives are Mahler’s); something quicker and more waltz-like;

and another Ländler, lilting and sentimental. These tunes, tempos, and characters lend themselves to delightful combinations. This movement, too, finishes in a disintegrating coda.

Where the second movement was expansive and leisurely, the Burleske is music of violent urgency. It opens by hurling three distinct motifs at us. That concentration is fair warning of what is to follow, presented with a virtuosic display of contrapuntal craft. A contrasting trio brings a march and even some amiability. Deeply touching is the trumpet’s shining transformation of one of the Burleske’s most jagged themes into a melody of tenderly consoling warmth. But it is the fierce music that brings this movement to its crashing final cadence.

Now Mahler builds an Adagio to balance and, as it were, complete the first movement. He begins with a great cry of violins. All the strings, who are adjured to play with big tone, sound a richly textured hymn. Their song is interrupted by a quiet, virtually unaccompanied phrase of a single bassoon, but impassioned declamation resumes immediately. That other world, however, insists on its rights, and Mahler gives us passages of a ghostly and hollow music, very high and very low. Between the two extremes lies a great

chasm. The two musics alternate, the hymnic song being more intense and urgent at each return. We hear echoes of *Das Lied von der Erde* and phrases from the Burleske.

Here, too, disintegration begins. All instruments but the strings fall silent. Cellos sing a phrase which they can scarcely bear to let go. Then, after a great stillness, the music seems to draw breath to begin again, even slower than before, and *ppp* to the end. As though with infinite regret, with almost every trace of physicality removed, muted strings recall moments of their journey, and ours. The first violins, alone unmuted among their colleagues, remember something from still longer ago, the *Kindertotenlieder*, those laments on the deaths of children that Mahler had written two years before death took his daughter Maria. “*Der Tag ist schön auf jenen Höh’n.*”—the day is so lovely on those heights. “Might this not,” asks Mahler’s biographer Michael Kennedy, “be his requiem for his daughter, dead only two years when he began to compose it, and for his long-dead brothers and sisters?” The music recedes. Grief gives way to peace, music and silence become one.

—Michael Steinberg

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. The initial release in this Mahler cycle, of the Symphony No. 6, received the Grammy for Best Orchestral Recording of 2002, and the recording of the Mahler Third was awarded the Grammy for Best Classical Album of 2003. For RCA Red Seal, MTT and the SFS have also recorded 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*. 2004 saw the launch of *Keeping Score: MTT on Music*, a multimedia educational project on TV, radio, and the Web site www.keepingcore.org. 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^o 9 EN RÉ MAJEUR

La Neuvième Symphonie est la dernière partition que Mahler acheva. D'une certaine manière, il aurait souhaité qu'il en soit ainsi, car, avec la Neuvième de Beethoven et la Neuvième inachevée de Bruckner en tête, il nourrissait une superstition profondément enracinée quant aux symphonies et au chiffre neuf. Mais, malgré l'anéantissement poignant qui conclut la symphonie, Mahler ne peut l'avoir conçue comme un véritable adieu. Quelques jours seulement après l'avoir achevée, il se plongeait dans la composition d'une Dixième Symphonie. Et il avait fait des progrès significatifs lorsqu'il mourut d'une infection sanguine, le 18 mai 1911, sept semaines avant son cinquante-et-unième anniversaire.

La Neuvième, commencée au printemps 1909 et achevée le 1^{er} avril 1910, fut également la dernière des partitions achevées de Mahler à être présentée au public (par le Philharmonique de Vienne sous la direction de Bruno Walter, le 26 juin 1912). Cela contribua certainement à cette tradition qui veut qu'on voie dans l'œuvre les adieux du compositeur. Mahler écrivit la

Neuvième Symphonie dans le tourbillon que fut le dernier chapitre de sa vie. Ce chapitre s'ouvrit en 1907, année où il se produisit quatre événements décisifs. Tout d'abord, le 17 mars, Mahler démissionna de ses fonctions de directeur artistique de l'Opéra de la Cour de Vienne, mettant un terme à un mandat de dix ans dont la réussite est devenue légendaire. Il était épuisé par les combats qui furent le prix à payer pour cette réussite, usé par les attaques antisémites, et éprouvait le besoin de consacrer plus de temps à la composition. Il n'était cependant pas capable de résister à l'attrait du pupitre, et le 5 juin il signa un contrat avec le Metropolitan Opera de New York. Puis, le 5 juillet, sa fille Maria, âgé de quatre ans et demi, mourut après quinze jours de lutte contre la scarlatine et la diphtérie. Quelques jours après l'enterrement, un médecin lui apprit qu'il avait des problèmes cardiaques. Marcheur, cycliste et nageur passionné, il se vit imposer de déprimantes restrictions à ses activités. Néanmoins, les années 1907 à 1911 ne sont pas pour lui l'histoire d'un infirme. Au cours de cette période, il donna des concerts dans toute l'Europe, assura la direction du New York Philharmonic, composa *Das Lied von der Erde*. Et ce ne sont que les points culminants de ces années.

Le premier mouvement de la Neuvième Symphonie est la plus grande réalisation de Mahler dans le domaine de la composition symphonique, le sommet dans sa pratique de l'art subtil de la transition, de l'expansion organique et de la variation continue. Dans un calme profond, les violoncelles et le cor établissent le cadre rythmique. Les notes sont placées de manière déconcertante dans le flux temporel ; selon Leonard Bernstein, leur rythme haletant refléterait la pulsation irrégulière du cœur de Mahler. Les violoncelles et le cor jouent la même note, *la*, et il faut attendre plus de cinquante mesures avant de trouver une mesure dans laquelle le *la* ne joue pas un rôle crucial. La harpe commence à sonner un glas autour de ce *la* grave, tandis qu'un cor bouché projette une autre idée dans une variante du rythme représentant la pulsation défaillante. L'accompagnement devient plus dense, bien qu'il reste toujours transparent. Tout cela prépare l'arrivée d'une mélodie que les seconds violons construisent pas à pas, pleine de répétitions littérales ou subtilement variées.

On découvre bientôt que cette mélodie est en fait un duo, car le cor réémerge avec ses propres idées sur le matériau. Les figures d'accompagnement à la harpe, à la clarinette et aux cordes graves divisées

utilisent le même vocabulaire – les mêmes intervalles et formules rythmiques. Les accompagnements reflètent-ils la mélodie, ou la mélodie est-elle l'expansion des éléments qui composent l'arrière-plan sans cesse présent et sans cesse changeant ? Avant que cette mélodie n'ait fini de croître, les premiers violons ont remplacé le cor comme partenaires du duo avec les seconds violons, tandis que la clarinette et les violoncelles franchissent la frontière, se transformant d'accompagnateurs en chanteurs. On a ici un exemple miraculeux de l'art inspiré de la transition de Mahler, si convaincant dans son apparence de grande spontanéité et de croissance naturelle. Les transitions se font en outre dans deux dimensions – horizontale, tandis que la mélodie procède d'un événement au suivant, et verticale, dans l'intégration des fils mélodiques et de leurs accompagnements.

Cette longue mélodie initiale ne cesse de revenir, toujours avec de nouveaux détails de forme et de texture. L'élément de contraste le plus persistant vient dans un puissant thème passionné en mineur, dont le caractère orageux est nouveau, mais dont les intervalles, les rythmes et les accompagnements prolongent les formules établies auparavant. La « pulsation défaillante » et le glas de harpe persistent ; de dramatiques

interruptions brisent les continuités lisses ; d'urgents appels de trompettes couronnent d'imposantes gradations. De l'un de ces points culminants, la musique plonge dans un calme soudain et dans le tempo le plus lent jusque-là. La coda est pratiquement de la musique de chambre, avec des monologues simultanés d'instruments presque dissociés. L'espace entre les événements s'élargit jusqu'à ce qu'enfin le silence l'emporte sur le son.

Le deuxième mouvement nous ramène brutalement sur terre. Mahler a toujours aimé le vernaculaire, et c'est ici l'une de ses fantastiques explorations de la musique de danse. Il nous en montre trois exemples : un Ländler – tranquille, maladroit, lourd, grossier (les adjectifs sont de Mahler) ; quelque chose de plus rapide et de plus proche de la valse ; puis un autre Ländler, bien cadencé et sentimental. Ces airs, tempi et caractères se prêtent à de ravissantes combinaisons. Et ce mouvement finit lui aussi par une coda qui se désintègre.

Alors que le deuxième mouvement était expansif et posé, le Burleske est une musique d'une urgence violente. Il commence en nous lançant trois motifs distincts. Cette concentration nous avertit de ce qui va suivre, présenté avec un déploiement virtuose d'art contrapuntique. Un trio

contrastant amène une marche et même une certaine amabilité. L'éclatante transformation de l'un des thèmes les plus déchiquetés du Burleske en une mélodie d'une tendresse et d'une chaleur réconfortantes est profondément émouvante. Mais c'est la musique féroce qui conduit ce mouvement à son écrasante cadence finale.

Mahler construit maintenant un Adagio pour équilibrer et, en quelque sorte, compléter le premier mouvement. Cet Adagio débute par un grand cri des violons. Toutes les cordes, à qui il est demandé de jouer avec une sonorité forte, font entendre un hymne aux riches textures. Leur chant est interrompu par une phrase paisible, pratiquement sans accompagnement, d'un basson unique, mais la déclamation passionnée reprend aussitôt. Cet autre monde fait valoir ses droits, et Mahler nous livre des passages d'une musique spectrale et creuse, très aiguë et très grave. Entre les deux extrêmes le gouffre est grand. Les deux musiques alternent, le chant hymnique devenant de plus en plus intense et urgent à chaque retour. On entend des échos de *Das Lied von der Erde* et des phrases du Burleske.

Ici encore, la désintégration commence. Tous les instruments sauf les cordes se taisent. Les violoncelles chantent une phrase qu'ils parviennent à peine à lâcher. Puis, après un grand calme, la musique semble reprendre une inspiration et recommencer, encore plus lente qu'auparavant, et *ppp* jusqu'à la fin. Comme avec un infini regret, presque toute sensation physique étant anéantie, les cordes avec sourdine rappellent des moments de leur voyage, et du nôtre. Les premiers violons, seuls à jouer sans sourdine, se remémorent quelque chose d'encore plus lointain, les *Kindertotenlieder*, ces déplorations sur la mort d'enfants que Mahler avait écrites deux ans avant que la mort n'emporte sa fille. « *Der Tag ist schön auf jenen Höb'n !* » – le jour est si beau sur ces hauteurs. « Ne pourrait-ce être, demande son biographe, Michael Kennedy, le requiem pour sa fille, morte depuis deux ans seulement lorsqu'il se mit à le composer, et pour ses frères et sœurs morts depuis longtemps ? »

La musique s'estompe. La douleur cède la place à la paix, la musique et le silence deviennent un.

—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 ». Le premier disque de cette intégrale Mahler, avec la Sixième Symphonie, a reçu le Grammy du « meilleur enregistrement orchestral » de 2002, tandis que l'enregistrement de la Troisième de Mahler s'est vu attribuer le Grammy du « meilleur album classique » de 2003. Sa 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'il donna 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.

SINFONIE NR. 9 IN D-DUR

Die 9. Sinfonie ist das letzte Werk, das Mahler vollendete. Man könnte annehmen, dass ein Teil von Mahlers Wesen es so wollte, denn Mahler – in Gedanken an Beethovens Neunte und Bruckners unvollendete Neunte – hielt an einem tief verwurzelten Aberglauben über Sinfonien und die Zahl Neun fest. Aber mit all der vernichtenden Wehmut, mit der diese Sinfonie endet, konnte Mahler nicht seinen eigentlichen Abschied gemeint haben. Noch während der Tage der Vollendung der 9. Sinfonie machte er sich daran, eine zehnte Sinfonie zu schreiben. Er hatte signifikante Fortschritte gemacht, als er am 18. Mai 1911, nur sieben Wochen vor seinem einundfünfzigsten Geburtstag, an einer Blutvergiftung starb.

Die 9. Sinfonie, begonnen im Frühling 1909 und vollendet am 1. April 1910, war gleichzeitig auch die letzte Partitur von Mahlers Werken, die der Öffentlichkeit präsentiert wurde (die Wiener Philharmoniker spielten unter der Leitung von Bruno Walter am 26. Juni 1912). Diese Tatsache hat mit Sicherheit dazu beigetragen, die 9. Sinfonie als den Abschied des

Komponisten zu interpretieren. Mahler schrieb das Werk im Wirbelwind des letzten Kapitels seines Lebens. Dieser Lebensabschnitt begann 1907, einem Jahr mit vier einschneidenden Ereignissen. Mit dem ersten wurde Mahlers legendäre Ära als Musikdirektor der Wiener Staatsoper beendet. Er kündigte am 17. März sein Dienstverhältnis mit der Oper, die er zehn Jahre lang mit großem Erfolg geleitet hatte. Mahler war der vielen Auseinandersetzungen überdrüssig, die der Preis dessen waren, was er in dieser Zeit erreicht hatte. Er wurde mit antisemitischen Attacken konfrontiert und hatte generell das Gefühl, sich vermehrt seinen Kompositionen widmen zu wollen. Er konnte aber, und das soll nicht unerwähnt bleiben, dem Glanz des Podiums nicht ganz widerstehen und so unterschrieb er am 5. Juni einen Vertrag mit der Metropolitan Oper in New York. Dann, am 5. Juli, starb seine viereinhalbjährige Tochter nach einem zweiwöchigen Kampf gegen Scharlach, Fieber und Diphtherie. Einige Tage nach dem Begräbnis musste Mahler den Befund eines Physiologen zur Kenntnis nehmen, dass mit seinem Herz etwas nicht in Ordnung sei. Mahler, ein passionierter Wanderer, Radfahrer und Schwimmer, wurde ein restriktives Aktivitätsprogramm verordnet. Trotzdem: Die Jahre von 1907 bis 1911 sind

nicht die Geschichte eines Invaliden. Während dieser Periode gab Mahler Konzerte in ganz Europa, nahm die Leitung der New Yorker Philharmoniker an und komponierte *Das Lied von der Erde*. Und das sind bloß die herausragenden Ereignisse dieser Jahre.

Der erste Satz der 9. Sinfonie kann als Mahlers größte Errungenschaft innerhalb sinfonischer Komposition und als Höhepunkt seiner subtilen Kunst der Übergänge, der organischen Entwicklung und der kontinuierlichen Variation bezeichnet werden. In tiefer Stille markieren die Celli und die Hörner einen rhythmischen Rahmen. Die Töne wirken beunruhigend im Fluss der Zeit. Leonard Bernstein schlug deshalb vor, den stockenden Rhythmus als den unregelmäßigen Puls von Mahlers Herz zu interpretieren. Die Celli und Hörner spielen dieselbe Tonhöhe A und es wird etwa fünfzig Takten dauern, bis diesem Ton keine so entscheidende Rolle mehr zukommt. Die Harfe beginnt dieses tiefe A zu umspielen, während ein gestopftes Horn in Anlehnung an den stockenden Puls des Rhythmus einen anderen Gedanken entwirft. Die Begleitung wird dichter, bleibt aber dennoch immer transparent. Dieses ganze Geschehen dient zur schrittweisen Vorbereitung einer Melodie in den zweiten Violinen, die voll

von wörtlichen oder subtil variierten Wiederholungen ist.

Wir hören bald, dass diese Melodie eigentlich ein Duett ist, da das Horn mit seinen eigenen Gedanken wieder auftaucht. Die Begleitfiguren in der Harfe, Klarinette und in den tieferen und geteilten Streichern benützen dasselbe Vokabular, dieselben Intervalle und rhythmischen Muster. Spiegelt die Begleitung die Melodie oder kann die Melodie als Entwicklung jener Elemente, die den immer präsenten, immer wechselnden Hintergrund ausmachen, gedeutet werden? Bevor diese Melodie wächst, haben die ersten Violinen die Hörner als zweiten Duettpartner ersetzt, während die Klarinetten und Celli die Seiten wechseln und von Begleitinstrumenten zu Solisten werden. Diese Stelle ist eines jener wunderbaren Beispiele von Mahlers Kunst des Übergangs, so überzeugend in seiner vollkommenen Spontaneität und natürlichem Wachstum. Die Übergänge existieren in zweierlei Dimensionen: horizontal, wenn die Melodie von einem Ereignis zum nächsten voranschreitet, und vertikal, in Form der Integration von melodischen Folgen mit ihren jeweiligen Begleitungen.

Diese lange Eröffnungsmelodie kehrt wieder und wieder, immer mit neuen Details an Gestalt und Textur. Das beharrlichste Element des

Kontrasts kommt in Form eines leidenschaftlich hervorstechenden Themas in Moll, dessen stürmischer Charakter neu ist, dessen Intervalle, Rhythmen und Begleitungen aber jene Muster fortführen, die schon zuvor eingeführt wurden. Der „stockende Puls“ und die Klänge der Harfen halten an. Dramatische Ausbrüche zerschmettern die nahtlosen Anschlüsse, drängende Trompetensignale markieren rasende Höhepunkte. Von einer dieser Höhen stürzt die Musik in eine plötzliche Stille und in das bisher langsamste Tempo. Die Coda ist mehr oder weniger von kammermusikalischem Charakter mit gleichzeitigen Monologen aller, aber voneinander getrennter Instrumente. Der Raum zwischen den Ereignissen wird immer breiter, bis die letzte Stille über die Klänge siegt.

Der zweite Satz bringt uns gewaltsam auf die Erde zurück. Mahler hatte immer eine Vorliebe für die ländliche Sprache und diese Stelle ist eine seiner fantastischsten Erkundungen von Tanzmusik. Er stellt uns drei Arten davon vor: einen Ländler – gemächlich, täppisch, derb, schwerfällig (diese Adjektive sind von Mahler selbst); dann einen etwas schnelleren Tanz, charakterlich mehr wie ein Walzer, und einen weiteren Ländler, singend und sentimental. Diese Linien, Tempi und Charaktere verführen sich selbst zu reizenden

Kombinationen. Auch dieser Satz endet in einer auseinanderbröckelnden Coda.

War der zweite Satz breit und gemächlich, so ist die nun folgende Burleske Musik von brutaler Eindringlichkeit. Sie eröffnet sich uns mittels dreier unterschiedlicher Motive. Diese Konzentration ist eine faire Warnung für das, was noch folgen soll, und wird in einer virtuosen Schau kontrastischen Handwerks vorgestellt. Ein kontrastierendes Trio bringt einen Marsch und sogar etwas Liebenswertes hinein. Tief berührend ist die glänzende Wandlung eines der zackigsten Themen der Burleske in der Trompete zu einer Melodie zärtlich tröstender Wärme. Es ist aber die Feurigkeit der Musik, die diesen Satz zu seiner krachenden Schlusskadenz bringt.

Als Balance dazu errichtet Mahler nun ein Adagio. Er beginnt mit einem großen Schrei der Violinen. Alle Streicher, die für einen breiten Ton prädestiniert sind, spielen eine reichlich gestaltete Hymne. Ihr Lied wird von einer stillen, mehr oder weniger unbegleiteten Phrase eines Solofagotts unterbrochen, der leidenschaftliche Vortrag kehrt aber unverzüglich wieder. Diese andere Klangwelt besteht jedoch auf ihren Rechten und Mahler bietet

uns Passagen von gespenstischer und hohler Musik, in denen sich sehr hohe und sehr tiefe Klänge gegenüberstehen. Zwischen diesen beiden vorherrschenden Extremen liegt eine große Kluft. Die beiden Musiken alternieren, wobei sich der hymnische Teil bei jeder Wiederkehr intensiver und drängender verhält. Wir meinen Reminiszenzen an *Das Lied von der Erde* und Phrasen aus der Burleske zu hören.

Auch an dieser Stelle beginnt sich das Auseinanderbrechen abzuzeichnen. Alle Instrumente bis auf die Streicher verfallen in Stille. Die Celli singen eine Phrase, die sie dann aber nur mehr spärlich weiterführen. Dann, nach einer großen Stille, scheint die Musik für einen Neubeginn Atem zu holen, noch langsamer als zuvor und im Pianissimo bis zum Ende. Und gleichwie grenzenloses Bedauern, ohne jegliche Spur des Körperlichen, rufen uns gedämpfte Streicher Augenblicke ihrer und unserer bisherigen Reise ins Gedächtnis. Die ersten Violinen, einzig und allein nicht gedämpft, erinnern an etwas schon länger Zurückliegendes. Es sind die *Kindertotenlieder* und ihre Wehklagen über den Tod von Kindern, die Mahler zwei Jahre vor dem Tod seiner Tochter Maria geschrieben hatte: „*Der Tag ist schön auf jenen Höb'n!*“. „Könnte es nicht“, fragt Mahlers Biograf Michael Kennedy, „ein Requiem

für seine Tochter, die erst zwei Jahre vor Beginn der Komposition verstorben war, und ein Requiem für seine längst verstorbenen Brüder und Schwestern sein?“ Die Musik verschwindet in der Ferne. Trauer macht Platz für Frieden, Musik und Stille werden eins.

—Michael Steinberg
Übersetzung: Stephan Hametner

Das SAN FRANCISCO SYMPHONY Orchester gab seine ersten Konzerte im Jahre 1911 und hat seitdem mit wachsender Publikumsbegeisterung 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 Orchester einige der weltweit bedeutendsten Schallplatten-Preise gewinnen wie den französischen *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 „Bestes klassisches Album“ und „Beste Orchesteraufnahme“) bedacht. Die erste Aufnahme dieses Mahler-Zyklus, die 6. Sinfonie, erhielt 2002 den Grammy für die beste Orchesterproduktion des Jahres, die Aufnahme der 3. Sinfonie wurde 2003 mit dem Grammy der Kategorie „Bestes klassisches Album“ ausgezeichnet. Die Diskographie, erschienen bei RCA Red Seal, beinhaltet zudem Mahlers *Das klagende Lied*,

Symphonie fantastique von Berlioz, Musik von Charles Ives (ECHO Klassik Preis 2003, „Sinfonische Einspielung des Jahres“), 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 bedeutendsten 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 dirigierte 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 weltbekanntesten Filme *Amadeus*, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* und *Der Pate III* zu hören. Das San Francisco Symphony Orchester hat nicht nur im Jahre 1926

THE SAN FRANCISCO SYMPHONY

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.

Michael Tilson Thomas
Edwin Outwater
Vance George

Music Director & Conductor
Resident Conductor
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
Katbarine Hamraban Chair
Yun Chu
Sharon Grebanier
Naomi Kazama
Yukiko Kurakata
Catherine A. Mueller Chair
Suzanne Leon

Leor Maltinski
Isaac Stern Chair
Diane Nicholeris
Sarn Oliver
Florin Parvulescu
Victor Romasevich
Catherine Van Hoesen
Dan Banner*
Raushan Akhmedyarova[†]

SECOND VIOLINS
Dan Nobuhiko Smiley
Principal
Dinner & Swig Families Chair
Darlene Gray
Associate Principal
Paul Brancato
Assistant Principal
Audrey Avis Aasen-Hull Chair
Kum Mo Kim
John Chisholm

Cathryn Down
Michael Gerling
Frances Jeffrey
Chunming Mo Kobialka
Daniel Kobialka
Kelly Leon-Pearce
Zoya Leybin
Joseph Meyer
Robert Zelnick
Chen Zhao
Amy Hiraga*
Alena Tsoi[†]

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
Margaret Tait
Acting Assistant Principal
Barrie Ramsay Zesiger Chair
Barbara Bogatin
Barbara Andres
Jill Rachuy Brindel
David Goldblatt
Lawrence Granger
Carolyn McIntosh
Anne Pinsker
Peter Shelton

BASSES

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

FLUTES

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

Catherine Payne
Piccolo
Barbara Chaffe†

Oboes

William Bennett
Principal
Edo de Waart Chair
Jonathan Fischer*
Acting Associate Principal
Pamela Smith
Dr. William D. Clinite Chair
Julie Ann Jacobassi
English Horn
Joseph & Pauline Scaffidi Chair

CLARINETS

David Breedon
Principal
William R. & Gretchen B.
Kimball Chair
Luis Baez†
Associate Principal
E-flat Clarinet
David Neuman
Ben Freimuth
Bass Clarinet

Mark Brandenburg†
Jerome Simas†

BASSOONS

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

HORNS

Robert Ward
Acting Principal
Jeannik Méquet Littlefield Chair
Bruce Roberts
Acting Associate Principal
Jonathan Ring
Kimberly Wright
Chris Cooper*
Doug Hull*

TRUMPETS

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

TROMBONES

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

TUBA

Jeffrey Anderson
James Irvine Chair

HARP

Douglas Rieth
Karen Gottlieb†

TIMPANI

David Herbert

PERCUSSION

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

John G. Van Winkle
Principal Librarian

*Acting member of
the San Francisco Symphony

†Extra Player

‡Playing Principal

Alexander Barantschik plays
the 1742 Guarnerius del Gesù
violin, on loan from the
Fine Arts Museums of
San Francisco.

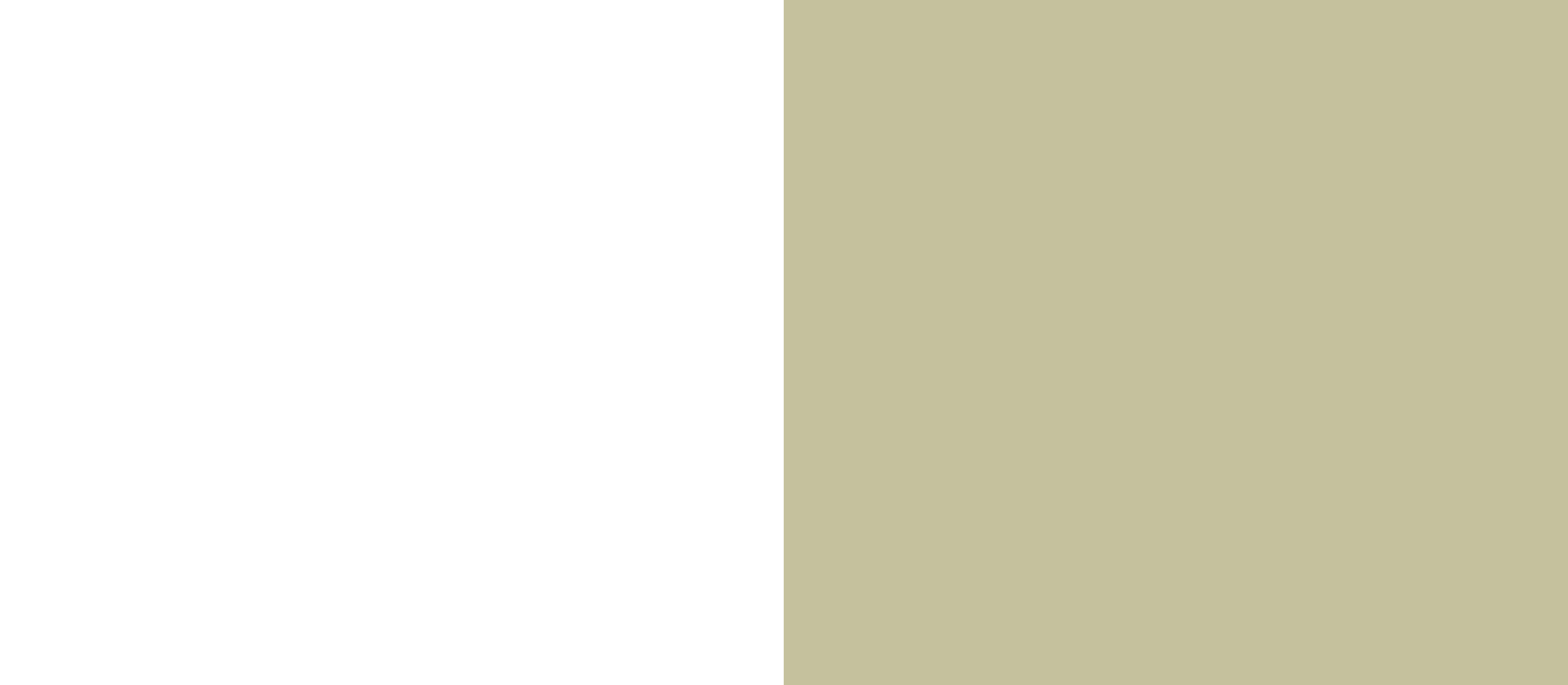
CREDITS

THIS RECORDING OF MAHLER'S SYMPHONY NO. 9
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: MARTIN NAGORNI
EDITING, REMIXING, AND MASTERING: ANDREAS NEUBRONNER, PETER LAENGER
TECHNICAL ASSISTANCE: JACK VAD
DSD RECORDING: DAWN FRANK, SUPER AUDIO CENTER LLC
ART DIRECTION AND DESIGN: ALAN TRUGMAN
COVER PHOTO: MICHELE CLEMENT
INSIDE COVER PHOTO: TERRENCE MCCARTHY
MAHLER PHOTO: BILDARCHIV D. ÖNB, WIEN
EDITORIAL: LARRY ROTHE
MAHLER SYMPHONY NO. 9, UNIVERSAL EDITION A.G. VIENNA, PUBLISHER

COPYRIGHT 2004 SAN FRANCISCO SYMPHONY
ALL EDITORIAL MATERIALS COPYRIGHT © 2004 SAN FRANCISCO SYMPHONY.
LOUISE M. DAVIES SYMPHONY HALL, SAN FRANCISCO, CA 94102 (415) 552-8000
PRINTED AND MANUFACTURED IN THE USA.





SAN FRANCISCO
SYMPHONY

821936-0007-2