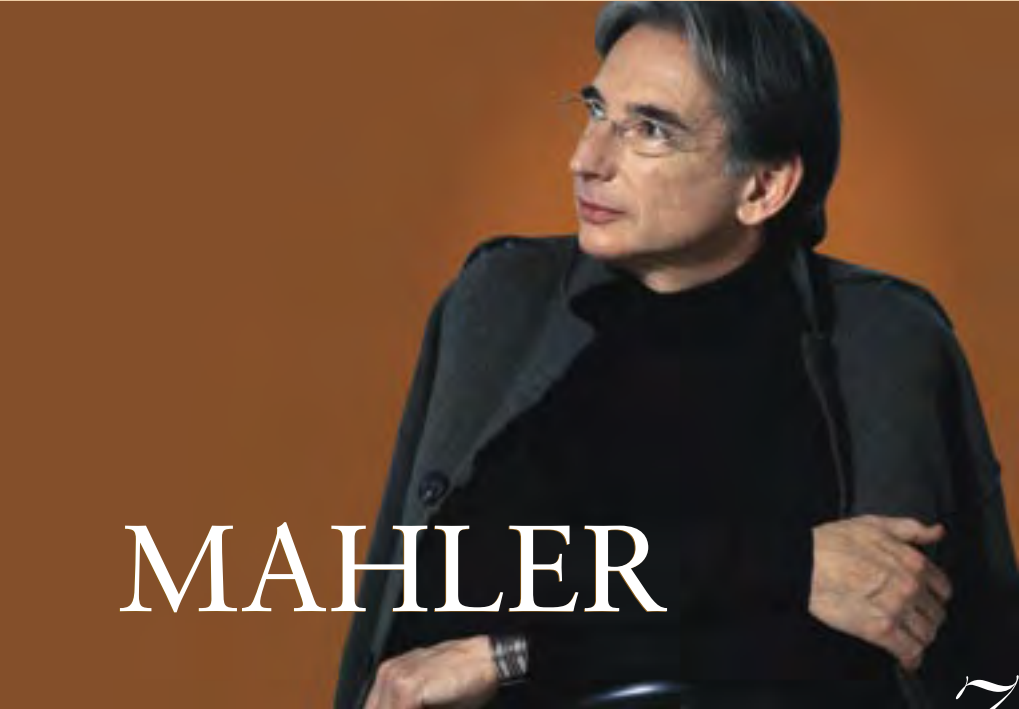


SAN FRANCISCO SYMPHONY  
MICHAEL TILSON THOMAS

A portrait of Michael Tilson Thomas, a man with dark hair and glasses, wearing a black turtleneck and a dark jacket. He is looking off to the side with a slight smile. The background is a solid brown color.

MAHLER

Symphony No.

7



# MAHLER

## SYMPHONY No. 7 IN E MINOR

1<sup>ST</sup> MOVEMENT: LANGSAM–ALLEGRO RISOLUTO MA NON TROPPO 20:41

2<sup>ND</sup> MOVEMENT: NACHTMUSIK I: ALLEGRO MODERATO–  
MOLTO MODERATO (ANDANTE) 15:32

3<sup>RD</sup> MOVEMENT: SCHERZO: SCHATTENHAFT 10:03

4<sup>TH</sup> MOVEMENT: NACHTMUSIK II: ANDANTE AMOROSO 13:30

5<sup>TH</sup> MOVEMENT: RONDO–FINALE: ALLEGRO ORDINARIO–  
ALLEGRO MODERATO MA ENERGICO 18:06

SAN FRANCISCO SYMPHONY  
MICHAEL TILSON THOMAS, *conductor*

RECORDED LIVE AT DAVIES SYMPHONY HALL  
SAN FRANCISCO, MARCH 9–12, 2005



MAHLER, VIENNA, 1907.  
BIBLIOTHÈQUE MUSICALE GUSTAV MAHLER, PARIS

## SYMPHONY No. 7 IN E MINOR

When Mahler began his Seventh Symphony, he started in the middle. As he told the Swiss critic William Ritter, the structure is symmetrical—three night pieces, with a finale representing bright day, and a first movement as foundation for the whole. Indeed, the first and last movements flank three character pieces, which are themselves symmetrical in that the first and third are called *Nachtmusik*.

It was with these two night musics that Mahler began this score in the summer of 1904—a happy summer in a happy year. From his felicity at Maiernigg on the Wörther See, Mahler had wrested his most tragic music so far, the shattering close of his Sixth Symphony and the last two *Kindertotenlieder*. Rightly it has been said that no composer's music is as autobiographical as Mahler's, but we must heed his stricture that his symphonies are “not just the diary of an opera director.”

Even before the finale of the Sixth Symphony was complete, Mahler drew what he called the architectural sketches for the Seventh. It was the first time he had worked on two symphonies simultaneously. But summer came to an

end, and with it the Maiernigg idyll. Mahler plunged into a frenetic year. In June 1905, he was finally free to head back to Maiernigg. Returning to his manuscripts was always part joyous anticipation, part nervous apprehension. It was one thing to be at Maiernigg again, another to invent the framework into which to fit his two *Nachtmusiken*. He could not find the way in. Despairing, he took off alone for the Dolomites. Hiking around Lake Misurina had released his creative energies in the past, but this time nothing happened. Profoundly depressed, he returned. He took the express to Klagenfurt, then the local as far as Krumpendorf, where he was rowed across the lake. With the first dipping of the oars into the water, he recalled later, “the theme of the introduction (or rather, its rhythm, its atmosphere) came to me.”

From that moment he worked like a man possessed, as indeed he must have been to bring this gigantic structure under control by mid-August, even if not finished in detail. Three years later, on September 19, 1908, he conducted the first performance, in Prague.

The Seventh is a victory symphony, not a personal narrative but a journey from night to day (the Seventh is sometimes called *Song of the Night*). The focus is on nature—on the world humans inhabit more than on humans

themselves. If the Seventh is a Romantic symphony, one should add that the “distancing” effect produced by the outward-pointing, non-narrative character of the music can also be perceived as Classical. For that matter, Mahler’s refusal to issue a program for the Seventh is also part of the work’s Classical temper.

The opening is music in which we may hear not only the stroke of oars, but the suggestion of cortege. This is night indeed. The tenor horn roars his song, that verb being Mahler’s own. Suddenly the tempo changes, and the character becomes more severe. The opening music returns, but the tempo accelerates into a fiery allegro and a third march, aggressively impetuous. Mahler has carried us from a slow introduction into the main body of a sonata-allegro movement, adhering to the design that afforded symphonists from Haydn through Bruckner a broad range of expressive possibilities.

Now, settling into a new key, Mahler brings in a gorgeous theme, a highly inflected violin melody full of yearning and verve, rising to a tremendous climax, to merge into the music of the second of the three marches. More such merges lie ahead. At the focal point of the development comes what must be the most enchanted minute in all Mahler. Across a high note in the violins,

trumpets and high woodwinds sound calls and questions while low strings with a quartet of bassoons, echoed by soft brass, musingly recall the second march and transform its character from focused to veiled. It is the harp that wakens us into an ecstatic vision of the glorious lyric theme, with the march fragments still perceptible in the background. A sudden plunge of violins returns us, shockingly, to the slow introduction. The recapitulation has begun. It is tautly compressed. The coda is fierce and abrupt.

The opening of the first of the *Nachtmusiken* is a minute of preparation and search. The theme that emerges is part march, part song, given a piquant flavor by that mix of major and minor we find so often in Mahler. The Dutch conductor Willem Mengelberg said that this movement had been inspired by Rembrandt's so-called *Night Watch*, though the composer Alphons Diepenbrock said that Mahler "cited the painting only as a point of comparison." The initial march theme is succeeded by a broad cello tune, seemingly naïve but full of asymmetries and surprises. Distant cowbells, reminiscent of the Sixth Symphony, become part of the texture, and wandering woodwinds suggest bird calls. Suddenly a *fortissimo* trumpet chord of C major droops into minor. The music shrinks away from this

other reminder of the tragic Sixth Symphony, until nothing is left but a cello harmonic and a ping on the harp.

Mahler's direction for the Scherzo is "*schattenhaft*," literally "like a shadow" but perhaps better rendered as "spectral." Drums and low strings disagree about what the opening note should be. Notes scurry about, cobwebs brush the face, witches step out in a ghastly parody of a waltz. The trio is consoling, almost.

The first *Nachtmusik* was a nocturnal patrol, the second is a serenade that Mahler marks Andante amoroso. Guitar, mandolin, and harp create a magical atmosphere. Once Mahler touches the Fifth Symphony's Adagietto, his love letter to Alma, his wife.

After these four night scenes comes the brightness of day, with a thunderous tattoo of drums to waken us. The orchestra proclaims a spirited fanfare whose trills put it on the edge of parody—sometimes so near the edge that, unless you know Mahler's language and temperament, it is possible to misunderstand him completely, for example to mistake humor for ineptness, as many of his first listeners did. Few here will fail to be reminded of *Die Meistersinger*.

But what is that about? William Ritter understood that Mahler never quotes Wagner but “re-begins” the Overture to take it far beyond. Mahler uses *Die Meistersinger* as an easily recognizable symbol for a good-humored victory finale. No part of the harmonic map is untouched, while the rhythms sway in untamed abandon. So high is the humor that even the dread major-into-minor triad from the Sixth Symphony is rendered harmless when it appears.

Then we hear music we have not heard for a long time—the fiery march from the first movement. Or rather, we hear a series of attempts to inject it into the proceedings, though the instruments who propose it cannot seem to get it quite right. Just as we think the attempt has been abandoned, the drums stir everything up again, and the theme enters in glory. The circle is complete, and Mahler charges to his thunderous final cadence.

—*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.keepingsscore.org](http://www.keepingsscore.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<sup>o</sup> 7 EN *mi* MINEUR

Lorsque Mahler se mit à sa Septième Symphonie, il commença par le milieu. Comme il l'expliqua au critique suisse William Ritter, la structure en est symétrique – trois pièces nocturnes, avec un finale qui représente un jour lumineux, et un premier mouvement qui sert de fondation au tout. Le premier et le dernier mouvement flanquent en effet trois pièces de caractère, qui sont elles-mêmes symétriques en ceci que la première et la troisième sont intitulées *Nachtmusik*.

C'est avec ces deux musiques de nuit que Mahler commença cette partition au cours de l'été de 1904 – un été heureux au milieu d'une année heureuse. De son bonheur à Maiernigg sur la Wörthersee, Mahler avait tiré sa musique la plus tragique jusque-là, la bouleversante conclusion de sa Sixième Symphonie et les deux derniers *Kindertotenlieder*. On a dit à juste titre que nul compositeur n'est aussi autobiographique dans sa musique que Mahler, mais il ne faut pas oublier que lui-même précisait que ses symphonies n'étaient « pas simplement le journal d'un directeur d'opéra ».

Avant même d'avoir achevé le finale de la Sixième Symphonie, Mahler

fit ce qu'il appelait les croquis architecturaux pour la Septième. C'est la première fois qu'il travaillait simultanément à deux symphonies. Mais l'été se termina et, avec lui, l'idylle de Maiernigg. Mahler plongea alors dans une année frénétique. Puis, en 1905, il fut enfin libre de reprendre la route de Maiernigg. Le retour à ses manuscrits était toujours pour lui un mélange d'anticipation joyeuse et d'appréhension nerveuse. C'était une chose d'être de nouveau à Maiernigg, c'en était une autre d'inventer le cadre où intégrer ses deux *Nachtmusiken*. Il n'arrivait pas à trouver la porte d'entrée. Désespéré, il partit seul pour les Dolomites. Les marches autour du lac Misurina avaient libéré ses énergies créatrices dans le passé, mais cette fois-ci il ne se passa rien. Profondément déprimé, il rentra. Il prit l'express pour Klagenfurt, puis l'omnibus jusqu'à Krumpendorf, où il traversa le lac en barque. Lorsque les rames plongèrent pour la première fois dans l'eau, rapporta-t-il plus tard, « le thème de l'introduction (ou plutôt son rythme, son atmosphère) me vint ».

Dès lors, il travailla comme un possédé, et il devait effectivement l'être pour maîtriser cette gigantesque structure dès la mi-août, même si elle n'était pas achevée dans le détail. Trois ans plus tard, le 19 septembre 1908, il dirigea la création, à Prague.

La Septième est une symphonie de victoire, non pas un récit personnel, mais un voyage de la nuit au jour (elle est parfois surnommée *Chant de la nuit*). Elle est centrée sur la nature – sur le monde que les humains habitent, plutôt que sur les humains eux-mêmes. Si la Septième est une symphonie romantique, il faut ajouter que l'effet de « distanciation » produit par le caractère non narratif, tourné vers l'extérieur, de la musique peut également être perçu comme classique. Du reste, le refus de Mahler de donner un programme pour la Septième est également à rattacher au tempérament classique de l'œuvre.

Le début est une musique dans laquelle on entend non seulement les coups de rames, mais l'évocation d'un cortège. C'est en effet la nuit. Le cor ténor rugit son chant – le verbe est celui qu'emploie Mahler lui-même. Soudain le tempo change, et le caractère devient plus sévère. La musique du début revient, mais le tempo s'accélère jusqu'à un allegro enflammé, et une troisième marche, d'une impétuosité agressive. Mahler nous a transportés d'une introduction lente au corps d'un mouvement de forme sonate, adhérant au plan qui offrit aux symphonistes, de Haydn à Bruckner, un large éventail de possibilités expressives.

S'installant maintenant dans une nouvelle tonalité, Mahler introduit un thème ravissant, une mélodie de violon avec de grandes inflexions, pleine de désir et de verve, progressant jusqu'à un immense sommet pour se fondre ensuite dans la musique de la deuxième des trois marches. Beaucoup d'autres fusions comparables sont à venir. Au point central du développement arrive ce qui est sans doute la minute la plus enchantée de tout Mahler. Sur une note aiguë des violons, trompettes et bois aigus font entendre des appels et des questions, tandis que les cordes graves, avec un quatuor de bassons, rappellent songeusement la deuxième marche et en transforment le caractère résolu en quelque chose de plus voilé. C'est la harpe qui nous réveille, dans une vision extatique du somptueux thème lyrique, avec les fragments de marche encore perceptibles à l'arrière-plan. Une soudaine plongée des violons nous ramène, brutalement, à l'introduction lente. La réexposition a commencé. Elle est tendue et compressée, avant une coda féroce et abrupte.

Le début de la première des *Nachtmusiken* est une minute de préparation et de quête. Le thème qui émerge est en partie marche et en partie chant, avec cette saveur piquante du fait de ce mélange de majeur et de mineur qu'on trouve si souvent chez Mahler. Le chef d'orchestre néerlandais Willem

Mengelberg disait que ce mouvement avait été inspiré par la *Ronde de nuit* de Rembrandt, alors que le compositeur Alphons Diepenbrock ajoutait que Mahler « ne citait le tableau que comme point de comparaison ». Au thème de marche initial succède une ample mélodie de violoncelle, qui semble naïve, mais qui est pleine d'asymétries et de surprises. Des sonnaillles lointaines, qui rappellent la Sixième Symphonie, s'intègrent à la texture, et des bois errants évoquent des chants d'oiseaux. Soudain un accord d'*ut* majeur de trompettes fortissimo sombre dans le mineur. La musique recule devant ce nouveau rappel de la tragique Sixième Symphonie, jusqu'à ce qu'il ne reste rien qu'un harmonique de violoncelle et un tintement de harpe.

L'indication de Mahler pour le Scherzo est *schattenhaft*, littéralement « comme une ombre », mais qu'on rendrait sans doute mieux par « spectral ». Les timbales et les cordes graves sont en désaccord sur ce que devrait être la note initiale. Les notes courent en tous sens, les toiles d'araignée frôlent le visage, les sorcières se livrent à une effroyable parodie de valse. Le Trio est reconfortant, presque.

La première *Nachtmusik* était une ronde nocturne, la deuxième est une sérénade que Mahler marque Andante amoroso. Guitare, mandoline et harpe

créent une atmosphère magique. Mahler effleure une fois l'Adagietto de la Cinquième Symphonie, sa lettre d'amour à Alma, son épouse.

Après ces quatre scènes de nuit vient l'éclat du jour, avec un tonitruant roulement de timbales pour nous réveiller. L'orchestre proclame une fougueuse fanfare, avec des trilles qui la situent à la limite de la parodie – parfois si près de cette limite que, à moins de connaître le langage et le tempérament de Mahler, on risque de se méprendre complètement, et de prendre par exemple l'humour pour de la maladresse, comme l'ont fait beaucoup de ses premiers auditeurs. Rares sont ceux qui ne songeront pas ici à *Die Meistersinger*.

Mais de quoi s'agit-il ? William Ritter comprit que Mahler ne cite jamais Wagner, mais « recommence » l'Ouverture pour l'emmener bien au-delà. Mahler utilise *Die Meistersinger* comme un symbole facilement reconnaissable d'un finale victorieux et joyeux. Nulle partie du spectre harmonique ne reste inexplorée, tandis que les rythmes oscillent dans un abandon indompté. L'humour est si fort que même le redoutable accord majeur puis mineur de la Sixième Symphonie est rendu inoffensif lorsqu'il apparaît.

Puis on entend une musique qu'on n'a pas entendue depuis longtemps – la marche fouguese du premier mouvement. Ou plutôt, on entend une série de tentatives de l'introduire dans les débats, bien que les instruments qui la proposent ne semblent pas la retrouver tout à fait. Au moment précis où l'on pense que cette tentative a été abandonnée, les timbales s'agitent de nouveau et le thème entre dans toute sa splendeur. Le cercle est bouclé, et Mahler se précipite vers sa tonitruante cadence finale.

—*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. 7 IN E-MOLL

Mahler begann seine 7. Sinfonie von der Mitte aus. Wie er dem Schweizer Musikkritiker William Ritter mitteilte, ist der Aufbau des Werks symmetrisch: die drei Nachtstücke in der Mitte, der letzte Satz, der den hellen Tag symbolisiert, und der erste Satz als Ursprung des Ganzen. Der erste und der letzte Satz flankieren die drei Charakterstücke in der Mitte, die auch in sich selbst symmetrisch sind; so trägt das erste und letzte dieser drei Stücke den Titel *Nachtmusik*.

Mit der Ausarbeitung dieser beiden Stücke begann Mahler 1904 – ein schöner Sommer in einem glücklichen Jahr. In seiner Glückseligkeit in Maiernigg am Wörthersee hatte sich Mahler mit dem wuchtigen Schluss der 6. Sinfonie und den letzten beiden *Kindertotenliedern* seine bis dahin tragischste Musik abgerungen. Man hat richtig behauptet, dass keine andere Musik so autobiografisch verstanden werden kann wie die Mahlers, doch wir müssen Mahlers eigene Kritik beachten, wenn er meint, dass seine Sinfonien nicht bloß die Tagebücher eines Operndirektors wären.

Noch bevor das Finale der 6. Sinfonie beendet war, entwarf Mahler das, was er architektonische Skizzen für die 7. Sinfonie nannte. Es war das erste Mal, dass er an zwei Sinfonien gleichzeitig arbeitete. Aber der Sommer endete und mit ihm die Idylle in Maiernigg. Mahler stürzte sich in ein arbeitsreiches Jahr. Im Juni 1905 hatte er endlich Zeit, erneut nach Maiernigg zu kommen. Die Rückkehr zu seinen Manuskripten war für Mahler mit Vorfreude aber auch mit nervöser Besorgnis verknüpft. Es war eben nur eine Sache, wieder in Maiernigg zu sein, aber eine ganz andere, einen Rahmen für die beiden Nachtmusiken zu entwerfen. Er fand keinen Zugang. Frustriert zog er sich alleine in die Dolomiten zurück. Die Wanderungen rund um den Misurina-See hatten in der Vergangenheit Mahlers kreative Energien mobilisiert, diesmal aber blieben sie aus. Richtiggehend deprimiert kehrte er zurück. Er nahm den Expresszug nach Klagenfurt, dann den Lokalizug nach Krumpendorf, von wo aus er sich über den See rudern ließ. Mit den ersten Schlägen der Ruder ins Wasser, erinnerte er sich später, sei ihm das Thema der Einleitung bzw. dessen Rhythmus gekommen.

Von diesem Moment an arbeitete Mahler wie besessen, schließlich hatte er die gigantische Struktur, wenn nicht auch schon Details des Werks, bis Mitte

August im Griff. Drei Jahre später, am 19. September 1908, dirigierte er in Prag die Uraufführung.

Die 7. Sinfonie ist eine Sinfonie des Triumphs, weniger eine persönliche Geschichte als eine Reise von der Nacht zum Tag, weshalb sie auch manchmal *Lied der Nacht* genannt wird. Der Fokus liegt auf der Natur, einer Welt, die von Menschen bewohnt wird, und weniger auf den Menschen selbst. Zwar ist die 7. Sinfonie eine romantische Sinfonie, man sollte aber nicht vergessen anzufragen, dass der nach außen gerichtete, nicht erzählende Charakter der Musik auch als klassisch wahrgenommen werden kann. In dieser Hinsicht ist auch Mahlers Weigerung zu verstehen, ein Programm für die 7. bekannt zu geben.

Zur Eröffnung erklingt eine Musik, aus der man nicht nur die schon erwähnten Ruderschläge heraushören kann, sondern auch die Umrisse einer Prozession zu erkennen glaubt. Das ist eine Nachtstimmung schlechthin. Das Tenorhorn heult sein Lied, wie Mahler es selbst bezeichnete. Plötzlich verändert sich das Tempo und ein ernsterer Charakter nimmt zu. Die Eröffnungsmusik kehrt wieder, das Tempo aber beschleunigt sich bis zu einem feurigen Allegro und einem aggressiven und ungestümen Marsch. Mahler

hat uns auf diese Weise von einer langsamen Einleitung zum Hauptteil eines Sonaten-Allegrosatzes geführt, wobei er wie die großen Sinfoniker von Haydn bis Bruckner an der möglichen Reichhaltigkeit der expressiven Ausgestaltung festhält.

Dann, nachdem Mahler in eine neue Tonart gewechselt ist, bringt er ein großartiges Thema in den Violinen, welches voller Sehnsucht und Ausdruckskraft zu einem ungeheuren Höhepunkt anschwillt und schließlich in die Musik des zweiten der drei Märsche mündet. Es liegen noch weitere solcher Verschmelzungen vor uns. Am Fokus der Entwicklung kommt jene Stelle, die wahrscheinlich als die bezauberndste Minute des gesamten Mahler-Ouvres bezeichnet werden muss. Gegen eine hohe Note in den Violinen werfen die Trompeten und hohen Holzbläser Rufe und Fragen in den Raum, während die tiefen Streicher mit einem Fagott-Quartett, untermalt vom Echo weicher Blechbläsern, den zweiten Marsch auf grüblerische Weise in Erinnerung rufen und so seinen ursprünglich scharfen Charakter verschleiern. Es ist die Aufgabe der Harfe, uns für die ekstatische Vision des herrlich lyrischen Themas aufzuwecken, immer noch mit den wahrnehmbaren Marschfragmenten im Hintergrund. Ein plötzlicher Sturz der Violinen bringt

uns, überraschend genug, zurück zur langsamen Einleitung. Die Reprise hat begonnen. Sie fällt straff aus. Die Coda ist feurig und schroff.

Die Eröffnung der ersten *Nachtmusik* ist eine Minute der Vorbereitung und Suche. Das Thema, das sich heraus kristallisiert, ist teils Marsch teils Lied, eine pikante Mischung aus Dur und Moll, so typisch für Mahler. Der niederländische Dirigent Willem Mengelberg meinte, dieser Satz sei von Rembrandts Gemälde *Nachtwache* inspiriert, während der Komponist Alphons Diepenbrock entgegenhielt, Mahler würde dieses Gemälde nur zum Zweck des Vergleichs zitieren. Das ursprüngliche Marsch-Thema wird von einer breiten Cello-Melodie gefolgt. Diese wirkt naiv, ist aber voll von Asymmetrien und Überraschungen. Kuhglocken aus der Ferne, Erinnerungsfetzen der 6. Sinfonie, gesellen sich hinzu und umher wandernde Holzbläser erinnern an Vogelrufe. Plötzlich plumpst ein von den Trompeten gespielter C-Dur Akkord mitten in das vorherrschende Moll. Schließlich schwenkt die Musik auch von diesem Motiv der 6. Sinfonie weg – übrig bleiben die Akkordbrechungen der Celli und das Pizzicato der Harfe.

Mahlers Anweisung für das Scherzo lautet „Schattenhaft“. Das Schlagwerk und die tiefen Streicher sind uneinig über die Eröffnung. Noten huschen

vorbei, Spinnennetze streifen das Gesicht, Hexen treten hervor, um einen Walzer in grässlicher Weise zu parodieren. Die erste *Nachtmusik* war ein nächtlicher Rundgang, die zweite ist eine Serenade, die Mahler mit *Andante amoroso* überschreibt. Gitarre, Mandoline und Harfe kreieren eine magische Atmosphäre. Und einmal berührt Mahler sogar das Adagietto aus der 5. Sinfonie, seinen Liebesbrief an seine Frau Alma.

Nach diesen vier Nachtszenen erscheint die Helligkeit des Tages in Form eines donnernden Zapfenstreichs der Trommel in der Absicht, uns aufzuwecken. Das Orchester verkündet eine muntere Fanfare, deren Triller sich der Grenze zur Parodie nähern; manchmal so nahe, dass, gesetzt den Fall, jemand würde die Tonsprache Mahlers nicht kennen, es möglich wäre, ihn völlig mißzuverstehen und beispielsweise seine Heiterkeit als Plumpheit abzutun, wie viele seiner ersten Hörer fälschlicherweise auch taten. Nahezu jeder wird sich an dieser Stelle an *Die Meistersinger* erinnert fühlen.

Wie ist das gemeint? William Ritter verstand Mahler so, dass er Wagner nicht zitierte, die Ouvertüre aber noch einmal beginnt, um sie dann weit weg zu führen. Mahler benützte mit *Die Meistersinger* ein humorvolles und leicht verständliches Symbol für ein triumphales Finale. Kein Teil der harmonischen

Landkarte wird ausgelassen, während die Rhythmen in ungezügelter Selbstvergessenheit dahin schwingen. Der Spaß ist so groß, dass sich selbst die Schrecken erregende Modulation des Dur-Dreiklanges in einen Moll-Dreiklang aus der 6. Sinfonie bei ihrem Eintritt als harmlos erweist.

Dann hören wir eine Musik, die schon lange nicht mehr erklingen ist: den feurigen Marsch aus dem ersten Satz. Besser gesagt hören wir eine Reihe von Versuchen, diese Musik in die laufenden Vorgänge einzuspeisen, denn die Instrumente, die sie vorstellen, scheinen nicht in der Lage zu sein, sie richtig einzubringen. Genau in dem Moment, als der Versuch zu gelingen scheint, wirbeln die Trommeln alles durcheinander und das Thema mündet in Feierlichkeit. Der Kreis ist geschlossen und Mahler stürmt zur letzten donnernden Schlusskadenz.

— *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 weltbekannten Filme *Amadeus*, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* und *Der Pate III* zu hören. Das San Francisco Symphony Orchester 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  
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 Hanraban Chair*  
Yun Chu

Sharon Grebanier  
Naomi Kazama  
Yukiko Kurakata  
*Catherine A. Mueller Chair*  
Suzanne Leon  
Leor Maltinski  
*Isaac Stern Chair*  
Diane Nicholeris  
Sara Oliver  
Florin Parvulescu  
Victor Romasevich  
Catherine Van Hoesen  
Dan Banner\*  
Rashan Akhmedyarova†  
Sarah Knutson†

## 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\*  
Virginia Price†  
Robin Mayforth†

### **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  
Roxann Jacobson†

### **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

### **FLUTES**

Robin McKee  
*Acting Principal*  
*Caroline H. Hume Chair*  
Linda Lukas  
*Acting Associate Principal*  
*Catherine & Russell Clark Chair*  
Tim Day\*  
*Alfred S. & Dede Wilsey Chair*  
Catherine Payne  
*Piccolo*  
Barbara Chaffet†

## OBOES

William Bennett

*Principal*

*Edo de Waart Chair*

Jonathan Fischer†\*

*Acting Associate Principal*

Pamela Smith

*Dr. William D. Clinite Chair*

Julie Ann Giacobassi

*English Horn*

*Joseph & Pauline Scafidi Chair*

James Moore†

## CLARINETS

David Breedon

*Principal*

*William R. & Gretchen B.*

*Kimball Chair*

Luis Baez‡

*Associate Principal*

*E-flat Clarinet*

David Neuman

Ben Freimuth

*Bass Clarinet*

Jerome Simas†

Tony Striplen†

## 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*

Donna Parkes†

## 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

Victor Avdienko†

**MANDOLIN**

Paul Binkley†

**GUITAR**

Howard Kadis†

\*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. 7  
WAS MADE POSSIBLE BY THE ENCOURAGEMENT  
AND GENEROUS LEADERSHIP FUNDING OF MR. GORDON GETTY.  
ADDITIONAL SUPPORT WAS PROVIDED BY THE BUFFETT FUND  
OF THE COMMUNITY FOUNDATION FOR MONTEREY COUNTY.

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  
TECHNICAL ASSISTANCE: JACK VAD  
ART DIRECTION AND DESIGN: ALAN TRUGMAN  
COVER PHOTO: MICHELE CLEMENT  
INSIDE COVER PHOTO: TERRANCE MCCARTHY  
MAHLER PHOTO: BILDARCHIV D. ÖNB, WIEN  
EDITORIAL: LARRY ROTHE  
MAHLER SYMPHONY No. 7, CRITICAL EDITION BOTE & BOCK,  
A BOOSEY & HAWKES COMPANY, PUBLISHER

COPYRIGHT 2005 SAN FRANCISCO SYMPHONY  
ALL EDITORIAL MATERIALS COPYRIGHT © 2005 SAN FRANCISCO SYMPHONY.  
LOUISE M. DAVIES SYMPHONY HALL, SAN FRANCISCO, CA 94102 (415) 552-8000  
PRINTED AND MANUFACTURED IN THE USA.







SAN FRANCISCO  
SYMPHONY

821936-0009-2

# GUSTAV MAHLER

## Symphony No. 7

SAN FRANCISCO SYMPHONY  
MICHAEL TILSON THOMAS, *conductor*

1<sup>ST</sup> MOVEMENT: LANGSAM—ALLEGRO RISOLUTO MA NON TROPPO 20:41

2<sup>ND</sup> MOVEMENT: NACHTMUSIK I: ALLEGRO MODERATO—  
MOLTO MODERATO (ANDANTE) 15:32

3<sup>RD</sup> MOVEMENT: SCHERZO: SCHATTENHAFT 10:03

4<sup>TH</sup> MOVEMENT: NACHTMUSIK II: ANDANTE AMOROSO 13:30

5<sup>TH</sup> MOVEMENT: RONDO—FINALE: ALLEGRO ORDINARIO—  
ALLEGRO MODERATO MA ENERGICO 18:06

RECORDED LIVE AT DAVIES SYMPHONY HALL IN SAN FRANCISCO, MARCH 9-12, 2005

 SAN FRANCISCO SYMPHONY

Visit the San Francisco Symphony at [www.sfsymphony.org](http://www.sfsymphony.org)

All rights reserved by San Francisco Symphony



SUPER AUDIO CD

DSD

Direct Stream Digital



DIGITAL AUDIO



This stereo hybrid SACD can be played on any standard compact disc player. In addition, there is a multichannel program to this SACD using a five channel mix only found on the SACD layer. For more information about the recording techniques employed in the making of this recording, please visit the Sony Super Audio site at [www.sony.com/sacd](http://www.sony.com/sacd).

English text enclosed • Texte en français inclus • Mit deutschem Text

Unauthorized reproduction by any means is forbidden without prior written permission from SFS Media. All rights reserved by copyright holders 2005. SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony and Philips.

821936-0009-2

TOTAL PLAYING TIME: 78:11



8 21936-0009-2 2