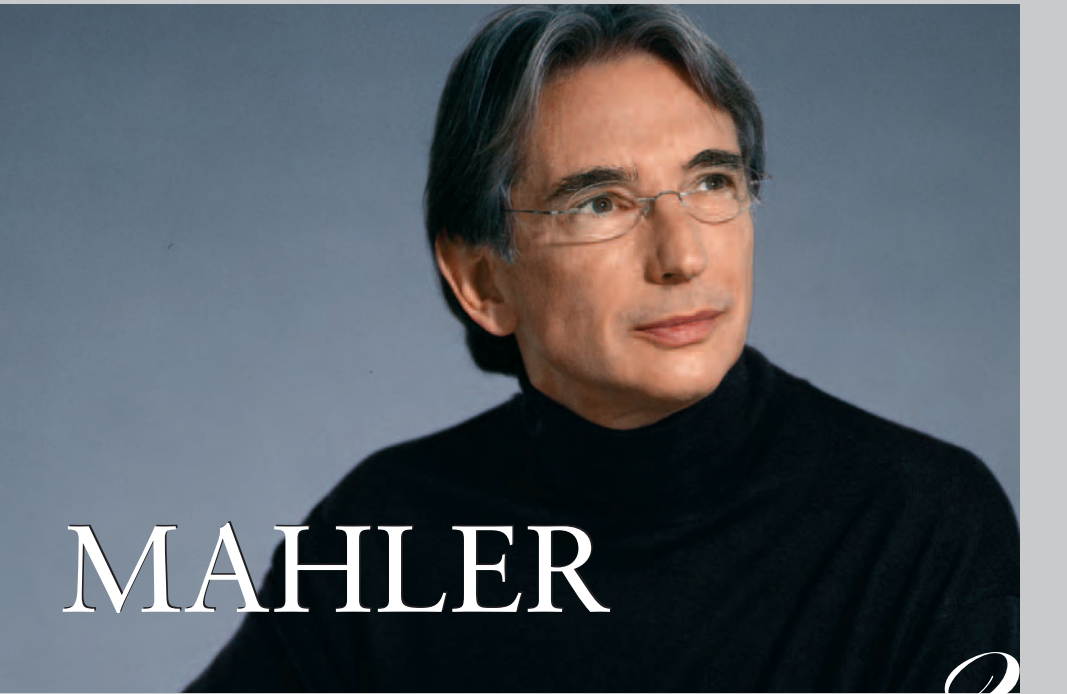


SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS

Isabel Bayrakdarian, *soprano*

Lorraine Hunt Lieberson, *mezzo-soprano*

A portrait of Michael Tilson Thomas, a man with dark hair and glasses, wearing a black turtleneck sweater. He is looking slightly to the right with a gentle expression. The background is a solid, muted blue-grey color.

MAHLER

Symphony No. 2



MAHLER

SYMPHONY No. 2 IN C MINOR

Disc 1

IST MOVEMENT: ALLEGRO MAESTOSO 23:19

Disc 2

2ND MOVEMENT: ANDANTE MODERATO 11:33

3RD MOVEMENT: IN RUHIG FLIESSENDER BEWEGUNG 10:45

4TH MOVEMENT: "URLICHT": SEHR FEIERLICH, ABER SCHLICHT 5:44

5TH MOVEMENT: FINALE-IM TEMPO DES SCHERZOS...CHORUS: "AUFERSTEH'N" 36:41

SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS, *conductor*

ISABEL BAYRAKDARIAN, *soprano*
LORRAINE HUNT LIEBERSON, *mezzo-soprano*
VANCE GEORGE, *chorus director*
SAN FRANCISCO SYMPHONY CHORUS

RECORDED LIVE AT DAVIES SYMPHONY HALL
SAN FRANCISCO, JUNE 23-26, 2004



MAHLER
NEW YORK, 1911

THE KAPLAN FOUNDATION COLLECTION, NEW YORK

SYMPHONY No. 2 IN C MINOR

In February 1888, Gustav Mahler, second conductor at the theater in Leipzig and at work on his First Symphony, began a large orchestral piece called *Todtenfeier*, or *Funeral Rites*.

In May, he resigned his Leipzig post to become music director of the opera in Budapest. He returned to *Todtenfeier*, completing the score in September. Five years later—Mahler had meanwhile become principal conductor in Hamburg—he realized that *Todtenfeier* was not an independent piece but the first movement of a second symphony. In 1893-94, the rest fell into place as quickly as his conducting obligations permitted, and the Symphony No. 2 was completed on December 28, 1894. The present recording incorporates revisions Mahler made up to 1909.

The Second Symphony is often called the “*Resurrection*,” but Mahler himself gave it no title. On various occasions, though, he offered programs to explain the work. He was skeptical about these programs—all devised *post festum*—and he changed his mind repeatedly as to just what the program

was. His scenarios share certain features. The first movement celebrates a dead hero, retaining its original *Todtenfeier* aspect, and since the First and Second symphonies were, in a sense, of simultaneous genesis, it is worth citing Mahler's comments that the hero of the First Symphony is borne to his grave in the funeral music of the Second and that "the real, the climactic dénouement [of the First] comes only in the Second." The second and third movements represent retrospect, the former being innocent and nostalgic, the latter including a certain element of the grotesque. The fourth and fifth movements are the resolution and deal with the Last Judgment, redemption, and resurrection.

All this has bearing on Mahler's perception of the structure of his Second Symphony, whose premiere the composer conducted with the Berlin Philharmonic in December 1895. He said that the first three movements were in effect "only the exposition" of the symphony. The appearance of the "*Urlicht*" song, he wrote, sheds light on what comes before. Writing to the critic Arthur Seidl in 1897, he refers to the three middle movements as having the function only of an "interludium." There is, as well, the question of breaks between movements. The score is explicit, specifying a pause "of at

least five minutes” after the first movement and demanding that the last three movements follow one another without interruption. In March 1903, Mahler wrote to Julius Butts, who was getting ready to conduct the work in Düsseldorf, and told him that there ought to be “an ample pause for gathering one’s thoughts after the first movement because the second movement has the effect after the first, not of contrast, but as a mere irrelevance....The Andante is composed as a kind of intermezzo (like some lingering resonance of *long* past days from the life of him whom we bore to his grave in the first movement—something from the days when the sun still smiled upon him).”

The first and last movements are the symphony’s biggest. In other ways, they are as different as possible, partly because of the six years that separate them, still more crucially because of their different structural and expressive functions. The *Todtenfeier* is anchored to the classical sonata tradition. Its character is that of a march, and Mahler’s choice of key—C minor—surely alludes to *the* classic exemplar of such a piece, the *marcia funebre* in Beethoven’s *Eroica*. A feature very much Mahler’s own is the disruption of tempo. Against scrubbing violins and violas, low strings hurl turns, scales, and broken chords. Their instruction is to play not merely *fff* but “fero-

ciously.” At the same time, though, Mahler prescribes two distinct speeds for the string figures and rests that separate them, the former “in violent onslaught” at about $\text{♩} = 144$, the latter in the movement’s main tempo of about $\text{♩} = 84\text{--}92$. Later, the climax of the development is fixed not only by maximal dissonance, but by a series of three caesuras, each followed by an “out of tempo” forward rush.

The thematic material of the second movement—the dance with which it begins and the cello tune that soon joins in—goes back to Leipzig and the time of the *Todtenfeier*. The third movement is a symphonic expansion of the *Knaben Wunderhorn* song about Saint Anthony of Padua’s sermon to the fishes. The sardonic *Fischpredigt* scherzo skids into silence, and its final shudder is succeeded by a new sound, that of a human voice. “*Urlicht*,” one of Mahler’s loveliest songs, is full of Mahlerian paradox in that its hymnlike simplicity and naturalness are achieved by a metrical flexibility so vigilant of prosody and so complex that the opening section of thirty-five bars has twenty-one changes of meter. The chamber-musical scoring is characteristically detailed and inventive.

The peace that the song lays across the symphony like balm is shattered

by an outburst whose ferocity refers to the corresponding place in Beethoven's Ninth. Like Beethoven, Mahler draws on music from earlier in the symphony; not, however, to reject it, but to build upon it. He spreads before us a great and pictorial pageant. Horns sound in the distance (Mahler referred to this as "the crier in the wilderness"). A march with a suggestion of the Gregorian *Dies irae* is heard, and music saturated in angst, more trumpet signals, marches, and a chorale. Then Mahler's "*grosse Appell*," the Great Summons, the Last Trump: horns and trumpets loud but at a great distance, while in the foreground a solitary bird flutters across the scene of destruction. Now, from silence, voices emerge in a Hymn of Resurrection.

Mahler knew he wanted a vocal finale, but the problem of text baffled him. Here Hans von Bülow enters the scene—von Bülow, the pianist who gave the first performance of Tchaikovsky's most famous piano concerto, who conducted the premieres of *Tristan* and *Meistersinger* (and whose young wife left him for Wagner), who was one of the most influential supporters of Brahms. When Mahler went to the Hamburg Opera in 1891, the other important conductor in town was von Bülow, who was in charge of the symphony concerts. Von Bülow was not often a generous colleague, but

Mahler impressed him. As von Bülow's health declined, Mahler began to substitute for him, and he was much moved by von Bülow's death early in 1894. At the memorial service, the choir sang a setting of the Resurrection Hymn by the eighteenth-century Saxon poet Friedrich Gottlieb Klopstock. "It struck me like lightning," Mahler wrote to Arthur Seidl, "and everything was revealed to my soul clear and plain." He took the first two stanzas of Klopstock's hymn and added verses of his own that deal still more explicitly with redemption and resurrection.

The lines about vanquishing pain and death are given to the two soloists in passionate duet. The verses beginning "*Mit Flügeln, die ich mir errungen*" ("With wings that I have won") form the upbeat to the triumphant reappearance of the chorale: "*Sterben werd' ich, um zu leben!*" ("I will die, that I might live!"), and the symphony closes in fanfares and pealing bells.

—*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 keepingscore.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.



PHOTO: LINDSAY LOZON

ISABEL BAYRAKDARIAN
SOPRANO



PHOTO: MICHAEL WILSON

LORRAINE HUNT LIEBERSON
MEZZO-SOPRANO

SYMPHONIE N° 2 EN *ut* MINEUR

En février 1888, Gustav Mahler, second chef au théâtre de Leipzig, commença une grande œuvre orchestrale intitulée *Todtenfeier*, ou *Cérémonie funèbre*, alors qu'il travaillait à sa Première Symphonie. Puis, en mai, il démissionna de ses fonctions à Leipzig pour devenir directeur musical de l'opéra de Budapest. Il reprit alors *Todtenfeier*, achevant la partition en septembre. Cinq ans plus tard – Mahler était entre-temps devenu chef principal à Hambourg –, il comprit que *Todtenfeier* n'était pas une œuvre indépendante, mais le premier mouvement d'une deuxième symphonie. En 1893-1894, le reste se mit en place aussi rapidement que le permettaient ses obligations de chef, et la Deuxième Symphonie fut achevée le 28 décembre 1894. Le présent enregistrement intègre des révisions que Mahler fit jusqu'en 1909.

La Deuxième Symphonie est souvent baptisée « *Résurrection* », mais Mahler lui-même ne lui donna pas de titre, bien qu'il ait proposé des programmes pour expliquer l'œuvre. Ces programmes – tous conçus après

coup – le laissèrent sceptique, et il changea d’avis à plusieurs reprises sur cette question. Ses scénarios partagent certains points communs. Le premier mouvement célèbre un héros mort, conservant son aspect primitif de cérémonie funèbre ; et, étant donné que la Première et la Deuxième Symphonie ont eu, en un sens, une genèse simultanée, il n’est pas inutile de citer les commentaires de Mahler, qui disait que le héros de la Première Symphonie est porté à la tombe dans la musique funèbre de la Deuxième et que le « vrai dénouement crucial [de la Première] n’arrive que dans la Deuxième ». Le deuxième et le troisième mouvement représentent la rétrospective, l’un étant innocent et nostalgique, l’autre comportant une certaine dimension grotesque. Le quatrième et le cinquième mouvement sont la résolution et traitent du Jugement dernier, de la rédemption et de la résurrection.

Tout cela a une incidence sur la perception qu’avait Mahler de la structure de sa Deuxième Symphonie, dont il dirigea lui-même la création à la tête du Philharmonique de Berlin en décembre 1895. Il disait que les trois premiers mouvements n’étaient en fait « que l’exposition » de la symphonie. L’apparition du lied « *Urlicht* », écrit-il, éclaire ce qui s’est passé avant. Dans

une lettre au critique Arthur Seidl en 1897, il dit que les trois mouvements médians n'ont qu'une fonction d'« interlude ». Il y a aussi la question des pauses entre les mouvements. La partition est explicite, puisqu'elle spécifie une pause « d'au moins cinq minutes » après le premier mouvement et demande que les trois derniers mouvements s'enchaînent sans interruption. En mars 1903, Mahler écrit à Julius Butts, qui s'apprêtait à diriger l'œuvre à Düsseldorf, pour lui dire qu'il fallait « une ample pause pour rassembler ses pensées après le premier mouvement, parce que le deuxième mouvement, après le premier, a l'effet non pas d'un contraste, mais simplement d'être sans rapport [...]. L'Andante est composé comme une espèce d'intermezzo (telle une résonance persistante de jours depuis longtemps passés de la vie de celui que nous portions en terre dans le premier mouvement – quelque chose du temps où le soleil lui souriait encore). »

Le premier et le dernier mouvement sont les plus amples de la symphonie. À d'autres égards, ils sont aussi différents que possible, en partie à cause des six années qui les séparent, mais surtout en raison de leurs fonctions structurales et expressives différentes. La *Todtenfeier* est ancrée dans la tradition de la sonate classique. Son caractère est celui d'une marche,

et la tonalité choisie par Mahler – *ut* mineur – fait certainement allusion au modèle classique du genre, la *marcia funebre* de l'*Eroica* de Beethoven. Les perturbations du tempo sont en revanche une caractéristique propre à Mahler. Contre le frottement des violons et des altos, les cordes graves lancent des *gruppetti*, des gammes et des arpèges. L'indication leur demande de jouer non seulement *fff*, mais « férocement ». Dans le même temps, toutefois, Mahler prescrit deux tempi différents pour les figures de cordes et les silences qui les séparent, les premières « dans une attaque violente » à environ $\text{♩} = 144$, les seconds au tempo principal du mouvement, à environ $\text{♩} = 84-92$. Ensuite, le point culminant du développement est fixé non seulement par une dissonance maximale, mais par une série de trois césures, chacune suivie d'un mouvement précipité vers l'avant, « hors tempo ».

Le matériau thématique du deuxième mouvement – la danse avec laquelle elle débute et la mélodie de violoncelle qui s'y joint bientôt – renvoient à Leipzig et à l'époque de la *Todtenfeier*. Le troisième mouvement est une expansion symphonique du lied du *Knaben Wunderhorn* sur le thème du prêche aux poissons de saint Antoine de Padoue. Le scherzo sardonique du *Fischpredigt* dérape dans le silence, et à son dernier frisson succède une

sonorité nouvelle, celle d'une voix humaine. « *Urlicht* », l'un des lieder les plus ravissants de Mahler, est empli de paradoxes mahlériens, avec sa simplicité et son naturel hymniques obtenus par une flexibilité métrique si attentive à la prosodie et si complexe que la première section, de trente-cinq mesures, comporte vingt et un changements de mesure. L'orchestration caractéristique, détaillée et inventive, est dans l'esprit d'une musique de chambre.

La paix que le lied étend sur la symphonie tel un baume est brisée par une explosion dont la férocité renvoie à l'endroit correspondant de la Neuvième de Beethoven. Comme Beethoven, Mahler emprunte à des passages antérieurs de la symphonie ; non pas pour les rejeter, mais pour bâtir dessus. Il déploie devant nous un grand spectacle pictural. Des cors sonnent au loin (pour Mahler, c'était la voix de « celui qui crie dans le désert »). On entend une marche évoquant le *Dies irae* grégorien, et une musique saturée d'angoisse, de nouvelles sonneries de trompette, des marches et un choral. Puis le « *grosse Appell* » de Mahler, le Grand Appel, les Trompettes du Jugement : des cors et des trompettes qui jouent fort, mais de loin, tandis qu'au premier plan un oiseau solitaire traverse la scène de

destruction. Maintenant, du silence, des voix émergent dans un Hymne de la Résurrection.

Mahler savait qu'il voulait un finale vocal, mais le problème du texte le laissait perplexe. C'est ici que Hans von Bülow entre en scène – von Bülow, le pianiste qui donna la création du concerto pour piano le plus célèbre de Tchaïkovski, qui dirigea les premières de *Tristan* et des *Meistersinger* (et dont la jeune épouse le quitta pour Wagner), qui était l'un des plus influents soutiens de Brahms. Lorsque Mahler fut nommé à l'Opéra de Hambourg en 1891, l'autre chef important en ville était von Bülow, chargé des concerts symphoniques. Von Bülow ne fut pas souvent un collègue généreux, mais Mahler l'impressionna. Lorsque la santé de von Bülow déclina, Mahler commença à le remplacer, et il fut très affecté par la mort de von Bülow au début de 1894. Lors du service commémoratif, le chœur chanta un Hymne de la Résurrection sur un texte de Friedrich Gottlieb Klopstock, poète saxon du XVIII^e siècle. « Cela m'a frappé comme la foudre, écrit Mahler à Arthur Seidl, et tout se révéla à mon âme clairement et simplement ». Il prit les deux premières strophes de l'hymne de Klopstock et y ajouta des strophes de sa propre plume qui traitent encore plus explicitement de la Rédemption et

de la Résurrection. Les vers qui parlent de vaincre la douleur et la mort sont confiés aux deux solistes dans un duo passionné. Les vers qui débute par « *Mit Flügeln, die ich mir errungen* » (« Avec des ailes que j'ai gagnées ») forment la levée pour la réapparition triomphale du choral : « *Sterben werd'ich, um zu leben !* » (« Je mourrai afin de vivre ! »), et la symphonie se termine par des fanfares et des volées de cloches.

–*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. 2 IN C-MOLL

Im Februar 1888 begann Gustav Mahler, zu dieser Zeit zweiter Dirigent in Leipzig und gerade mit seiner 1. Sinfonie beschäftigt, an einem groß angelegten Orchesterstück namens *Todtenfeier* zu arbeiten. Im Mai gab er seine Leipziger Stelle auf und wurde Musikdirektor der Budapester Oper. Erneut wandte er sich der *Todtenfeier* zu und vollendete die Partitur im September. Fünf Jahre später – Mahler war inzwischen erster Dirigent in Hamburg – wurde ihm bewusst, dass *Todtenfeier* kein isoliertes Stück war, sondern sich hervorragend für den ersten Satz einer Sinfonie eignen würde. Die Ausarbeitung dieser neuen Sinfonie war wegen Mahlers Dirigierverpflichtungen nur mehr eine Frage der Zeit und so vollendete er seine 2. Sinfonie im Dezember 1894. Die Uraufführung fand am 13. Dezember 1895 in Berlin statt; es spielten die Berliner Philharmoniker, Mahler selbst dirigierte. Die vorliegende Aufnahme berücksichtigt die Verbesserungen und Revisionen, die Mahler bis 1909 vornahm.

Die 2. Sinfonie wird allgemein als *Auferstehungs-Sinfonie* bezeichnet, Mahler selbst gab dem Stück aber keinen Titel. Trotzdem bot er zu verschiedenen Anlässen immer wieder Interpretationen zum Verständnis der Sinfonie an. Generell war er skeptisch bezüglich dieser Auslegungen und wechselte oft die Meinung darüber. Seinen Szenarien sind aber gewisse Merkmale gemein. Im ersten Satz wird unter Bewahrung der *Todtenfeier* ein toter Held gefeiert. Die 1. und 2. Sinfonie sind fast gleichzeitig entstanden und dieser Aspekt verdient die Beachtung einiger Kommentare von Mahler. So meinte er, dass der Held der 1. durch die Begräbnismusik der 2. Sinfonie in sein Grab geleitet wird und sich der wahrhaft höhepunktartige Ausgang der 1. erst in der 2. Sinfonie vollzieht. Der zweite und dritte Satz blicken zurück; der zweite unschuldig und nostalgisch, der dritte mit einer gewissen Groteske, vierter und fünfter Satz bilden die Auflösung all dessen und stellen das jüngste Gericht mit den Themen Erlösung und Auferstehung dar.

Dieses gesamte Programm hatte Auswirkungen auf Mahlers formale Gliederung der Sinfonie. Er meinte, die ersten drei Sätze seien tatsächlich nur die Exposition der Sinfonie; erst das Erklingen des *Urlicht*-Liedes wirft Bedeutung auf das, was zuvor erklungen war. In einem Schreiben an den

Musikkritiker Arthur Seidl bezeichnete Mahler 1897 die drei mittleren Sätze als Zwischenspiel. Auch die Pausen zwischen den Sätzen wollten gut überlegt sein. Die Partitur schreibt explizit eine Pause von mindestens fünf Minuten nach dem ersten Satz vor und fordert weiters, dass die drei mittleren Sätze unmittelbar hintereinander ohne Pause gespielt werden sollen. Im März 1903 schrieb Mahler an Julius Butths, der das Werk zu dieser Zeit in Düsseldorf dirigieren sollte: „Trotzdem müßte allerdings auch nach dem 1. Satz eine ausgiebige Sammlungspause eintreten, weil der 2. Satz nicht als Gegensatz, sondern als bloße Diskrepanz nach dem 1. wirkt ... Das Andante ist als eine Art Intermezzo komponiert (wie ein Nachklang längst vergangener Tage aus dem Leben desjenigen, den wir im 1. Satz zu Grabe getragen – ,da ihm noch die Sonne gelacht‘)“.

Der erste und der letzte Satz weisen den größten Umfang auf. Andererseits sind diese beiden Sätze so unterschiedlich wie nur möglich, vielleicht weil zwischen ihrer Entstehung sechs Jahre lagen, gewiss aber sind ihre völlig unterschiedliche Struktur und Expressivität für diese Beobachtung Ausschlag gebend. Die *Todtenfeier* steht in klassischer Sonatenhauptsatzform. Sie hat den Charakter eines Marsches und die Wahl Mahlers, c-Moll als

Tonart zu verwenden, spielt sehr wahrscheinlich auf *das* klassische Beispiel dieses Genre, den *Trauermarsch* in Beethovens *Eroica* an. Ein Merkmal Mahlerischer Musik ist die abrupte Unterbrechung des Tempos. Gegen schrubbende Violinen und Bratschen schleudern die tiefen Streicher kleine Wendungen, Tonleitern und gebrochene Akkorde. Laut Instruktion sollen sie nicht bloß *fff* spielen, sondern „wild“. An derselben Stelle schreibt Mahler zwei unterschiedliche Geschwindigkeiten für die tiefen Streicher und den Rest des Orchesters vor; die Celli und Bässe „schnell in heftigem Ansturm“ $\text{♩} = 144$, die anderen im Haupttempo des Stücks von etwa $\text{♩} = 84-92$. Später wird der Höhepunkt nicht nur durch maximale Dissonanz, sondern auch durch eine Serie von Zäsuren – jede von ihnen durch ein „hierauf plötzlich vorwärts stürmen!“ – erreicht.

Das thematische Material des zweiten Satzes, der anfängliche Tanz und die Melodie des Cellos, geht zurück auf die *Todtenfeier* und die Leipziger Zeit. Der dritte Satz ist eine sinfonische Ausweitung der *Fischpredigt*, einem Lied über den heiligen Antonius von Padua aus dem Liederzyklus *Des Knaben Wunderhorn*. Dieses süffisante Scherzo mündet schließlich in Stille und dem letzten Schauer erwächst ein neuer Klang: die menschliche

Stimme. Das *Urlicht* ist eines der schönsten Lieder von Mahler, gleichzeitig aber voll von Widersprüchen. Seine hymnische Schlichtheit und Feierlichkeit erreicht Mahler durch den flexiblen Einsatz verschiedener Taktarten; gleichzeitig ist es aber so komplex, dass Mahler allein in der Eröffnung in nur 35 Takten nicht weniger als 21 Mal die Taktart wechselt. Die kammermusikalische Orchestrierung ist gut ausgearbeitet und einfallsreich.

Der Friede, den das *Urlicht* wie Balsam über die Sinfonie ausbreitet, wird jäh durch einen Ausbruch zerschmettert, dessen Heftigkeit an die entsprechende Stelle in Beethovens 9. Sinfonie erinnert. Wie Beethoven verwendet Mahler musikalisches Material aus vorderen Teilen der Sinfonie. Er breitet ein großes, bilderreiches Schauspiel vor uns aus. Hörner erklingen aus der Ferne (Mahler bezeichnete sie als „Rufer in der Wüste“). Ein Marsch, angelehnt an die gregorianische „Dies Irae“-Sequenz der Totenmesse, erklingt und die Musik ist angstvoll durchtränkt mit Trompetensignalen, Märschen und einem Choral. Dann folgt „Der grosse Appell“: Die Trompeten der Apokalypse sollen nach Mahlers Anweisungen laut, aus größerer Entfernung und entgegengesetzten Richtungen ertönen,

während im Vordergrund ein einsamer Vogel durch die Szene der Zerstörung flattert (die Partituranweisung für die Flöte lautet „wie eine Vogelstimme“). Aus der folgenden Stille erwachsen die Stimmen zur Hymne der Auferstehung.

Mahler wusste genau, dass er am Schluss ein Finale mit Gesang haben wollte – allein der Text bereitete ihm Schwierigkeiten. An dieser Stelle kommt Hans von Bülow ins Spiel – der Pianist, der die Uraufführung des 1. Klavierkonzerts von Tschaikowski spielte, der die Premieren von *Tristan und Isolde* und der *Meistersinger von Nürnberg* dirigierte, dessen Frau ihn für Richard Wagner verließ und der einer der einflussreichsten Förderer von Brahms war. Als Mahler 1891 an der Hamburger Oper tätig war, war von Bülow die zweite wichtige Musiker-Persönlichkeit in der Stadt und verantwortlich für die Aufführung der Sinfoniekonzerte. Von Bülow war nicht wirklich ein Kollege, der mit Lob großzügig umging; mit Mahler aber war er beeindruckt. Als sich sein Gesundheitszustand verschlechterte, begann Mahler für ihn einzuspringen und von Bülows Tod Anfang 1894 bewegte ihn sehr. Am Begräbnis von Bülows sang der Chor eine Auferstehungshymne, die der sächsische Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock im 18. Jahrhundert

verfasst hatte. In einem Brief an Arthur Seidl schrieb Mahler 1897: „Wie ein Blitz traf mich dies und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele!“. Er nahm die ersten zwei Strophen von Klopstocks Hymne und fügte eigene Verse, die sich noch vermehrt den Themen Erlösung und Auferstehung zuwenden, hinzu.

Der Text, der vom Bezwingen von Schmerz und Tod handelt, wird von zwei Solistinnen in einem gefühlvollen Duett vorgetragen. Die Verse beginnen mit der Zeile „Mit Flügeln, die ich mir errungen“, die sich zu dem triumphalen Chor „Sterben werd’ ich, um zu leben!“ steigert. Die Sinfonie schließt mit Fanfaren und festlich läutenden Glocken.

—*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 Orchester einige der weltweit bedeutensten 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.

URLICHT

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

Da kam ich auf einen breiten
Weg,
Da kam ein Engelein und wollt'
mich abweisen.
Ach nein! Ich liess mich nicht
abweisen!

Ich bin von Gott und will
wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein
Lichtchen geben,
Wird leuchten mir bis in das
ewig selig Leben!
—aus *Des Knaben Wunderborn*

PRIMAL LIGHT

O red rose!
Humankind lies in greatest
danger!
Humankind lies in greatest
anguish!
I would rather be in heaven!

I came to a broad path,
and an angel came and tried to
turn me away.
Oh no! I would not be turned
away!

I come from God, and to God
I want to return!
Dear God will give me a little
light
that will lead the way to eternal
blessed life.
—from *Des Knaben Wunderborn*

LUMIÈRE PRIMITIVE

Ô petite rose rouge !
L'homme est en grande
détresse !
L'homme est en grand
tourment !
J'aimerais mieux être au ciel !

Je suis arrivé à un large chemin,
et un ange est venu qui voulait
m'en détourner.
Ah, non ! Je ne me laisse pas
détourner !

Je viens de Dieu et je veux
retourner à Dieu !
Le Dieu bien-aimé me donnera
une petite lumière
qui m'éclairera jusqu'à la vie
éternelle bienheureuse !

—extrait de
Des Knaben Wunderborn

AUFERSTEHUNG

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst
du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh!

Unsterblich Leben!
Unsterblich Leben
Wird der dich rief dir geben!

Wieder aufzublü'n wirst du
gesät!
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben!
—*Friedrich Gottlieb Klopstock*

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

RESURRECTION

You will rise again, yes, rise
again,
my dust, after a short rest!

Immortal life!
Immortal life
will be given to you by he who
called you!

You are sown so that you may
bloom again!
The Lord of the Harvest goes
and gathers sheaves—
us, who died!
—*Friedrich Gottlieb Klopstock*

O believe, my heart, O believe:
You shall lose nothing!
Yours is—yours, yes: yours—
what you yearned for!
Yours, that which you loved,
for which you struggled!

RÉSURRECTION

Tu ressusciteras, oui, tu
ressusciteras,
ma poussière, après un court
repos !
Vie immortelle !
Vie immortelle
te sera donnée par celui qui t'a
appelée !

Tu es semée pour refleurir !
Le Seigneur de la moisson va
ramasser des gerbes –
nous, qui sommes morts !
—*Friedrich Gottlieb Klopstock*

Oh, crois, mon cœur, crois :
tu ne perdras rien !
Ce que tu as désiré est à toi,
oui, à toi !
À toi, ce que tu as aimé,
ce pour quoi tu t'es battu !

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

Was entstanden ist, das muss
vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

O Schmerz! Du
Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!

Nun bist du bezwungen!

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

Sterben werd' ich, um zu leben!

O believe: You were
not born in vain!
Have not lived, suffered in
vain!

What has come to be must
pass!
What passes must rise again!
Stop trembling!
Prepare to live!

O pain, you who cut
through all!
I have broken away from you!
O death, you who conquer all!

Now you are conquered!

With wings that I have won
in the heat of love's struggle,
I will soar
to the light that no eye can
comprehend!

I will die, that I might live!

Oh, crois : Tu n'es pas
né en vain !
Tu n'as pas vécu, souffert en
vain !

Ce qui est advenu doit passer !
Ce qui est passé doit
ressusciter !
Cesse de trembler !
Prépare-toi à vivre !

Ô douleur ! Toi qui pénètres
partout !
J'ai rompu avec toi !
Ô mort ! Toi qui conquiers
tout !

C'est toi qui maintenant es
conquise !
Avec des ailes que j'ai gagnées

dans le feu de l'élan amoureux,
je vais m'envoler
jusqu'à la lumière que nul œil
ne peut percevoir !

Je mourrai afin de vivre !

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

—*Gustav Mabler*

You will rise again, yes,
rise again,
my heart, in an instant!
What you have conquered
Will carry you to God!

—*Gustav Mabler*

Translation: Larry Rothe

Tu ressusciteras, oui, tu
ressusciteras,
mon cœur, en un instant !
Ce que tu as conquis
te portera jusqu'à Dieu !

—*Gustav Mabler*

Traduction : Dennis Collins

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

Katharine Hamraban Chair

Yun Chu

Isaac Stern Chair

Sharon Grebanier

Naomi Kazama

Yukiko Kurakata

Suzanne Leon

Leor Maltinski

Diane Nicholeris

Sarn Oliver

Florin Parvulescu

Victor Romasevich

Catherine Van Hoesen

Dan Banner*

Sarah Knutson†

Alena Tsoi†

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

John Chisholm

Cathryn Down

Michael Gerling

Frances Jeffrey

Chunming Mo Kobialka

Daniel Kobialka

Kelly Leon-Pearce

Zoya Leybin

Robert Zelnick

Chen Zhao

Amy Hiraga*

Laura Caballero†

Philip Santos†

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

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

Jeffrey Weisner*

Ken Miller[†]

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

Barbara Chaffe[†]

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 Scaffidi Chair

CLARINETS

David Breeden
Principal
William R. & Gretchen B.
Kimball Chair
Luis Baez[†]
Associate Principal
E-flat Clarinet
David Neuman
Ben Freimuth
Bass Clarinet
Mark Brandenburg[†]
Sheryl Renk[†]

BASSOONS

Stephen Paulson
Principal
Steven Dibner
Associate Principal
Rob Weir
Jacqueline & Peter Hofer Chair

Steven Braunstein
Contrabassoon
Gregory Barber[†]
Carla Wilson[†]

HORNS

Robert Ward
Acting Principal
Jeanmik Méquet Littlefield Chair
Bruce Roberts
Acting Associate Principal
Jonathan Ring
Kimberly Wright
Doug Hull*
Chris Cooper[†]
Jason Herrick[†]
Stephen Kostyniak[†]
Susanna Manzo[†]
Elizabeth Freimuth[†]
Darby Hinshaw[†]

TRUMPETS

Glenn Fischthal
Principal
William G. Irwin Charity
Foundation Chair
Mark Inouye
Associate Principal
Peter Pastreich Chair
Jeff Biancalana*
Chris Bogios
Ronald Blais[†]
Kale Cummings[†]
Jim Dooley[†]
John King[†]
Scott Miller[†]

TROMBONES

Mark H. Lawrence
Principal
Robert L. Samter Chair
Paul Welcomer
John Engelkes
Bass Trombone
Tom Hornig[†]
Donna Parkes[†]

TUBA

Jeffrey Anderson
James Irvine Chair

*Acting member of
the San Francisco Symphony

†Extra Player

‡Playing Principal

HARP

Douglas Rioth
Karen Gottlieb†

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

TIMPANI

David Herbert

PERCUSSION

Jack Van Geem

Principal

Carol Franc Buck Foundation Chair

Raymond Froehlich

Tom Hemphill

James Lee Wyatt III

Victor Avdienko†

Arthur Storch†

ORGAN

Charles Rus†

CREDITS

THIS RECORDING OF MAHLER'S SYMPHONY NO. 2
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: CHRISTIAN STARKE
EDITING, REMIXING, AND MASTERING: CHRISTIAN STARKE, ANDREAS NEUBRONNER
TECHNICAL ASSISTANCE: JACK VAD
DSD RECORDING: DAWN FRANK, GUS SKINAS
ART DIRECTION AND DESIGN: ALAN TRUGMAN
COVER PHOTO: MICHELE CLEMENT
INSIDE COVER PHOTO: TERRENCE MCCARTHY
MAHLER PHOTO: THE KAPLAN FOUNDATION COLLECTION, NEW YORK
EDITORIAL: LARRY ROTHE

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



SAN FRANCISCO
SYMPHONY

821936-0006-2

GUSTAV MAHLER

Symphony No. 2

SAN FRANCISCO SYMPHONY

MICHAEL TILSON THOMAS, *conductor*

Isabel Bayrakdarian, *soprano* Lorraine Hunt Lieberson, *mezzo-soprano*

Vance George, *chorus director*

San Francisco Symphony Chorus

Disc 1

1ST MOVEMENT: ALLEGRO MAESTOSO 23:19

Disc 2

2ND MOVEMENT: ANDANTE MODERATO 11:33

3RD MOVEMENT: IN RUHIG FLIESSENDER BEWEGUNG 10:45

4TH MOVEMENT: "URLICHT": SEHR FEIERLICH, ABER SCHLICHT 5:44

5TH MOVEMENT: FINALE-IM TEMPO DES SCHERZOS...CHORUS: "AUFERSTEH'N" 36:41

RECORDED LIVE AT DAVIES SYMPHONY HALL IN SAN FRANCISCO, JUNE 23-26, 2004

 SAN FRANCISCO SYMPHONY

Visit the San Francisco Symphony at www.sfsymphony.org

All rights reserved by San Francisco Symphony



DSD
Direct Stream Digital



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.

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 2004. SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony and Philips.

821936-0006-2

TOTAL PLAYING TIME: 88:02



8 21936-0006-2 5