

SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS
Michelle DeYoung, *mezzo-soprano*



MAHLER

Symphony No. 3
Kindertotenlieder



MAHLER

SYMPHONY No. 3 KINDERTOTENLIEDER

Disc 1

SYMPHONY No. 3

PART I:

INTRODUCTION:

1ST MOVEMENT

KRÄFTIG, ENTSCIEDEN 36:16

PART II:

2ND MOVEMENT

TEMPO DI MENUETTO. SEHR MÄSSIG 10:10

3RD MOVEMENT

COMODO. SCHERZANDO. OHNE HAST 18:58

Disc 2

4TH MOVEMENT

SEHR LANGSAM. MISTERIOSO 10:25

5TH MOVEMENT

LUSTIG IM TEMPO UND KECK IM AUSDRUCK 4:24

6TH MOVEMENT

LANGSAM. RUHEVOLL. EMPFUNDEN 26:31

KINDERTOTENLIEDER

1. NUN WILL DIE SONN' SO HELL AUFGEH'N 6:13

2. NUN SEH' ICH WOHL 5:02

3. WENN DEIN MÜTTERLEIN TRITT

ZUR TÜR HEREIN 4:54

4. OFT DENK' ICH, SIE SIND

NUR AUSGEGANGEN 3:19

5. IN DIESEM WETTER, IN DIESEM BRAUS 7:14

SAN FRANCISCO SYMPHONY MICHAEL TILSON THOMAS, *conductor*

MICHELLE DEYOUNG, *mezzo-soprano*

VANCE GEORGE, *chorus director*

WOMEN OF THE SFS CHORUS

PACIFIC BOYCHOIR

SAN FRANCISCO GIRLS CHORUS

ALEXANDER BARANTSCHIK, VIOLIN

GLENN FISCHTHAL, POSTHORN

MARK H. LAWRENCE, TROMBONE

RECORDED LIVE AT DAVIES SYMPHONY HALL, SAN FRANCISCO

SYMPHONY No. 3 SEPTEMBER 25-29, 2002

KINDERTOTENLIEDER SEPTEMBER 19-23, 2001



MAHLER ON ONE OF HIS REGULAR WALKS IN THE COUNTRYSIDE NEAR
HIS SUMMER HOME IN TOBLACH (DOBBIAKO) 1909

THE KAPLAN FOUNDATION COLLECTION, NEW YORK

SYMPHONY No. 3 IN D MINOR

When Mahler visited Sibelius in 1907, the two composers talked about “the essence of symphony.” Mahler rejected his colleague’s creed of severity, style, and logic, saying that “a symphony must be like the world. It must embrace everything.” Twelve years earlier, at work on the Third, he had remarked that to “call it a symphony is really incorrect as it does not follow the usual form. The term ‘symphony’—to me, this means creating a world with all the technical means available.”

In the summer of 1895, Mahler escaped for some months from his duties as principal conductor of the Hamburg Opera. Installed in his new cabin at Steinbach on the Attersee, east of Salzburg, he began his Third Symphony, setting out to make a world that he titled *The Happy Life—A Midsummer Night’s Dream* (adding “not after Shakespeare, critics and Shakespeare mavens please note”).

Before he wrote any music, he worked out a scenario in five sections: What the Forest Tells Me, What the Trees Tell Me, What Twilight Tells

Me, What the Cuckoo Tells Me (scherzo), and What the Child Tells Me. He changed all that as the music took shape. *The Happy Life* disappeared, to be replaced by the Nietzschean *Happy Science* (first *My Happy Science*). The trees, twilight, and cuckoo came out, their places taken by flowers, animals, and morning bells. He added What the Night Tells Me and saw that he wanted to begin with the triumphal entry of summer, which would include an element of something Dionysiac and even frightening. In less than three weeks he composed what are now the second, third, fourth, and fifth movements. He went on to the adagio and, by the time his composing vacation came to an end on August 20, he had outlined the first movement and composed two songs. It was the richest summer of his life.

In June 1896 he was back at Steinbach. Over the winter he had made progress scoring the new symphony and had complicated his life by a stormy affair with a young dramatic soprano, Anna von Mildenburg. Now, as Mahler worked, he came to realize that the awakening of Pan and the triumphal march of summer wanted to be included in a single movement. He also saw that the first movement was growing, that it would be more than half an hour long, and that it was getting louder and louder. He deleted his

finale, What the Child Tells Me, which he put to work a few years later as finale to the Fourth Symphony. The adagio of the Third now became its finale. In the eighth and last of Mahler's scenarios, dated August 6, 1896, the superscription is *A Midsummer Noon's Dream*, with the following titles given to the individual movements:

First Part:

Pan Awakes. Summer Comes Marching In
(Bacchic procession)

Second Part:

What the Flowers in the Meadow Tell Me
What the Animals in the Forest Tell Me
What Humanity Tells Me
What the Angels Tell Me
What Love Tells Me

At the premiere, which Mahler conducted on June 9, 1902, the program page showed no titles at all. "...[N]o music is worth anything if you first have to tell the listener what experience lies behind it," Mahler wrote that year. Yet when we look at the titles in the Third Symphony, we see an

attempt to put into words the ideas, emotions, and associations that lay behind Mahler's musical choices. That said, let us look at the musical world he left us.

The first movement accounts for roughly one third of the symphony's length. Starting with magnificent gaiety, it falls at once into tragedy—see-sawing chords of low horns and bassoons, drumbeats of a funeral procession, cries and outrage. Mysterious twitterings follow, the suggestion of a distant quick march, and a grandly rhetorical recitative for the trombone. Against all that, Mahler poses a series of brisk marches, the sorts of tunes you can't believe you haven't known all your life, elaborated and scored with an astonishing combination of delicacy and exuberance. Their swagger is rewarded by a collision with catastrophe, and the whole movement—as classical a sonata form as Mahler ever designed—is the conflict of dark and bright elements, culminating in the victory of the latter. Several themes heard near the beginning will be transformed into the materials of the last three movements—fascinating especially when you recall that the first movement was written after the others.

In the division of the work Mahler finally adopted, the first movement is

the entire first section. What follows is, except for the finale, a series of shorter character pieces, beginning with the *Blumenstück*, the first music he composed for this symphony. This is a delicately sentimental minuet, with access, in its contrasting middle section, to slightly sinister sources of energy.

In the third movement, Mahler draws on his song “*Ablösung im Sommer*” (“Relief in Summer”), whose text tells of waiting for Lady Nightingale to start singing as soon as the cuckoo is through. The marvel here is the landscape with posthorn, not just the lovely melody, but the way it is presented—the magic transformation of the very “present” trumpet into distant posthorn, the gradual change of the posthorn’s melody from fanfare to song, the interlude for flutes, and, as Arnold Schoenberg points out, the accompaniment “at first with the divided high violins, then, even more beautiful if possible, with the horns.”

Low strings rock to and fro, the harps accenting a few of their notes. The see-sawing chords from the first pages return; a human voice intones the Midnight Song from Friedrich Nietzsche’s *Also sprach Zarathustra*. Each of its eleven lines is to be imagined as coming between two of the twelve strokes of midnight.

From here the music moves forward without a break, changing from darkness to a world of bells and angels. The text of the fifth movement comes from *Des Knaben Wunderhorn* (*The Boy's Magic Horn*), though the interjections of “*Du sollst ja nicht weinen*” (“You shouldn’t cry”) are Mahler’s own. A three-part chorus of women’s voices carries most of the text.

Mahler perceived that the decision to end his symphony with an adagio was one of the most special he made. “In adagio movements,” he explained, “everything is resolved in quiet.... In fast movements...everything is motion, change, flux. Therefore I have ended my Second and Third symphonies contrary to custom...with adagios—the higher form as distinguished from the lower.”

There is some gap between theory and reality. In his opening melody, Mahler invites association with the slow movement of Beethoven’s last quartet, Opus 135. Soon, though, the music is caught in “motion, change, flux,” and before the final triumph it encounters again the catastrophe that interrupted the first movement. The adagio’s original title, *What Love Tells Me*, refers to Christian love, to *agape*, and the performance directions speak to the issue of spirituality, for Mahler enjoins that the immense final bars with

their thundering kettledrum be played “not with brute strength, [but] with rich, noble tone,” and that the last measure “not be cut off sharply”—so that there is some softness to the edge between sound and silence at the end of this most riskily and gloriously comprehensive of Mahler’s worlds.

—*Michael Steinberg*

KINDERTOTENLIEDER

Mahler was an expert on the deaths of children. Seven of his thirteen siblings died in infancy, and his favorite brother, Ernst, died at thirteen. We do not know when Mahler first read the *Kindertotenlieder* by Friedrich Rückert (1788-1866), but he was ready for them. In 1901, when he composed the first, second, and fifth songs of the cycle, Mahler had no children of his own and was not yet married. In 1904, when he completed the cycle, he was the father of two daughters, Maria, going on two, and Anna, just born. Alma Mahler was appalled that the father of two healthy children should write *Kindertotenlieder*; when Maria died of diphtheria in the summer of 1907, Alma was convinced that her husband had tempted fate. Rückert's own children, Ernst and Luise, died in 1836. The 423 *Kindertotenlieder* were the poet's response to this catastrophe.

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n—The orchestra gradually assembles to join the singer's lament. The glockenspiel's two-note interjections poignantly suggest funeral bells reduced to a child's scale, and they end this song.

Nun seh' ich wohl—The orchestration becomes even more delicate.

The timpani are heard in a single miraculous *pianissimo* roll when the meaning of those dark flames that had leapt from the children's eyes—"Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen"—is understood by the mourning singer.

Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein—The gait is that of a heavy walk. There is no percussion, and violins remain silent.

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen—The third and fourth songs, like the first and second, are a cool/warm pair. The tempo is the fastest yet. The text is all incredulity and denial. Mahler returned to this music in the coda to the Ninth Symphony's final Adagio, quoting the last phrase, "*Der Tag ist schön auf jenen Höb'n.*" ("The day is beautiful on those heights!").

In diesem Wetter, in diesem Braus—This is the storm music in *Die Walküre* brought home. Having written four songs in miraculously varied *pianissimo*, Mahler introduces a newly dense texture. This poem too hovers on the edge of the delusion that the children are alive. Mahler saves the celesta until the storms are past and the children are imagined safe. We hear again the two-note figure of the glockenspiel, and agitated D minor gives way to peaceful D major. Here, the *Kindertotenlieder* become Mahler's alone.

—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. Their discography on RCA Red Seal also includes Mahler's *Das klagende Lied*, Berlioz's *Symphonie fantastique*, two Copland collections, a survey of Ives's music, and a Gershwin collection including works that they performed at Carnegie Hall's 1998 opening gala, telecast nationally on PBS's *Great Performances*. The San Francisco Symphony performs regularly throughout the United States, Europe, and Asia and in 1990 made a stunning debut at the Salzburg

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

Symphonie n° 3 en *ré* mineur

Lorsque Mahler rendit visite à Sibelius en 1907, les deux compositeurs parlèrent de « l'essence de la symphonie ». Mahler rejeta les principes de sévérité, de style et de logique de son collègue, affirmant qu'« une symphonie doit être comme le monde. Elle doit tout embrasser. » Douze ans plus tard, en travaillant à la Troisième Symphonie, il disait que « la qualifier de symphonie n'est pas vraiment juste, car elle ne suit pas la forme habituelle. Le terme "symphonie", pour moi, signifie créer un monde avec tous les moyens techniques disponibles. »

Au cours de l'été de 1895, Mahler s'échappa pendant quelques mois de ses fonctions de chef principal de l'Opéra de Hambourg. Installé dans sa nouvelle « cabane » à Steinbach, sur l'Attersee, à l'est de Salzbourg, il commença sa Troisième Symphonie, cherchant à créer un monde qu'il intitula *La Vie heureuse – le Songe d'une nuit d'été* (ajoutant « pas d'après Shakespeare, merci d'en prendre note, messieurs les critiques et spécialistes de Shakespeare »).

Avant de commencer à écrire la musique, il élaborait un scénario en cinq sections : « Ce que me raconte la forêt », « Ce que me racontent les arbres », « Ce que me raconte le crépuscule », « Ce que me raconte le coucou » (scherzo) et « Ce que me raconte l'enfant ». Il changea tout cela à mesure que la musique prit forme. *La Vie heureuse* disparut, pour être remplacée par *Le Gai Savoir* nietzschéen (d'abord intitulé *Mon Gai Savoir*). Les arbres, le crépuscule et le coucou laissèrent la place aux fleurs, aux animaux et aux cloches du matin. Il ajouta « Ce que me raconte la nuit » et décida qu'il voulait commencer par l'entrée triomphale de l'été, qui devait comporter un élément dionysiaque, et même effrayant. En moins de trois semaines, il composa ce qui est maintenant les deuxième, troisième, quatrième et cinquième mouvements. Il passa ensuite à l'adagio et, au moment où ses vacances se terminèrent, le 20 août, il avait esquissé le premier mouvement et composé deux mélodies. Ce fut l'été le plus riche de sa vie.

En juin 1896, il était de retour à Steinbach. Au cours de l'hiver, il avait progressé dans l'orchestration de la nouvelle symphonie et s'était compliqué l'existence en nouant une liaison orageuse avec une jeune soprano dramatique, Anna von Mildenburg. En travaillant alors, Mahler comprit que l'éveil

de Pan et la marche triomphale de l'été demandaient à être intégrés en un mouvement unique. Il vit également que le premier mouvement croissait, qu'il durerait plus d'une heure, et qu'il devenait de plus en plus sonore. Il supprima son finale, « Ce que me raconte l'enfant », qu'il réutilisa quelques années plus tard en guise de finale de la Quatrième Symphonie. L'adagio de la Troisième en devint alors le finale. Le huitième et dernier des scénarios de Mahler, daté du 6 août 1896, est intitulé *Le Songe d'un midi d'été*, avec les titres suivants donnés aux mouvements individuels :

Première partie :

Pan s'éveille. L'été fait son entrée (cortège bachique)

Deuxième partie :

Ce que me racontent les fleurs des champs

Ce que me racontent les animaux de la forêt

Ce que me raconte l'homme

Ce que me racontent les anges

Ce que me raconte l'amour

Lors de la création, que Mahler dirigea le 9 juin 1902, le programme ne comportait aucun titre. « Nulle musique ne vaut quoi que ce soit s'il faut

d'abord dire à l'auditeur sur quelle expérience elle repose », écrit Mahler cette année-là. Pourtant, lorsqu'on regarde les titres de la Troisième Symphonie, on voit une tentative de traduire en mots les idées, les émotions et les associations qui sous-tendent les choix musicaux de Mahler. Cela dit, regardons le monde musical qu'il nous a laissé.

Le premier mouvement correspond à peu près à un tiers de la longueur de la symphonie. Débutant dans un climat d'une superbe gaieté, il sombre aussitôt dans la tragédie – accords de cors graves et bassons qui se balancent, coups de tambour d'un cortège funèbre, cris et indignation. Suivent de mystérieux gazouillis, l'évocation d'une marche rapide lointaine, et un grandiose récitatif rhétorique pour le trombone. À cela Mahler oppose une série de marches rapides – le genre d'airs dont on ne peut croire qu'on ne les a pas toujours connus, élaborés et orchestrés avec une étonnante combinaison de délicatesse et d'exubérance. Leur arrogance est récompensée par une collision avec la catastrophe, et le mouvement tout entier – une forme sonate aussi classique que tout ce que Mahler a pu écrire – est le conflit entre éléments obscurs et clairs, qui culmine dans la victoire de ces derniers. Plusieurs thèmes entendus près du début seront transformés en matériau utilisé dans

les trois derniers mouvements – ce qui est d’autant plus fascinant lorsqu’on se rappelle que le premier mouvement fut écrit après les autres.

Dans la division de l’œuvre que Mahler adopta finalement, le mouvement initial forme la première partie tout entière. Ce qui suit est, à l’exception du finale, une série de pièces de caractère, commençant avec le *Blumenstück*, la première musique qu’il composa pour cette symphonie. C’est un menuet délicatement sentimental qui s’ouvre, dans sa section médiane contrastante, à des sources d’énergie quelque peu sinistres.

Dans le troisième mouvement, Mahler s’inspire de son lied *Ablösung im Sommer* (*Relève estivale*), dont le texte évoque l’attente du chant du rossignol dès que le coucou a fini. La merveille ici est le paysage avec un cor de postillon – non seulement la ravissante mélodie, mais la manière dont elle est présentée, la transformation magique de la trompette très « présente » en cor de postillon au loin, le changement progressif de la mélodie du cor de postillon de fanfare en chant, l’interlude pour flûtes, et, comme le souligne Arnold Schoenberg, l’accompagnement, « tout d’abord avec les violons divisés dans l’aigu, puis, encore plus beau, si c’est possible, avec les cors ».

Les cordes graves oscillent sans cesse, avec les harpes qui accentuent quelques-unes de leurs notes. Le balancement d'accords des premières pages revient ; une voix humaine entonne le « Chant de minuit » d'*Also sprach Zarathustra* de Friedrich Nietzsche. Il faut imaginer que chacun de ses onze vers vient entre deux des douze coups de minuit.

Dès lors, la musique avance sans interruption, passant de l'obscurité à un monde de cloches et d'anges. Le texte du cinquième mouvement vient de *Des Knaben Wunderhorn* (*Le Cor merveilleux de l'enfant*), encore que les interjections de « Du sollst ja nicht weinen » (« Mais tu ne dois pas pleurer ») soient de Mahler lui-même. L'essentiel du texte est confié à un chœur de femmes à trois voix.

Mahler avait le sentiment que la décision de conclure sa symphonie par un adagio était l'une des plus singulières qu'il eût jamais prises. « Dans les mouvements adagio, explique-t-il, tout est résolu dans le calme [...]. Dans les mouvements vifs, tout est mouvement, changement, flux. J'ai donc terminé ma Deuxième et ma Troisième Symphonie contrairement aux usages [...] avec un adagio – la forme la plus élevée par opposition à la plus basse. »

Il y a un fossé entre la théorie et la réalité. Dans sa mélodie initiale, Mahler invite au rapprochement avec le mouvement lent du dernier quatuor de Beethoven, op. 135. Bientôt, cependant, la musique est prise dans « le mouvement, le changement, le flux », et, avant le triomphe final, elle rencontre de nouveau la catastrophe qui avait interrompu le premier mouvement. Le titre primitif de l'adagio, « Ce que me raconte l'amour », fait référence à l'amour chrétien, à l'*agapê*, et les indications d'exécution évoquent la dimension spirituelle, puisque Mahler demande que les immenses mesures finales avec leurs timbales tonitruantes soient jouées « non pas avec une force brute, [mais] avec une sonorité riche, noble », et que la dernière mesure « ne soit pas interrompue brutalement » – afin qu'il y ait un peu de douceur à la frontière entre son et silence à la fin de qui est le monde le plus dangereusement et le plus somptueusement vaste de Mahler.

—*Michael Steinberg*
Traduction : Dennis Collins

KINDERTOTENLIEDER

La mort d'enfants : Mahler ne connaissait cela que trop bien. Sept de ses treize frères et sœur moururent dans leur enfance, et son frère préféré, Ernst, disparut à l'âge de treize ans. On ne sait pas quand Mahler lut pour la première fois les *Kindertotenlieder* de Friedrich Rückert (1788-1866), mais il y était en tout cas préparé. En 1901, lorsqu'il composa le premier, le deuxième et le cinquième lied du cycle, Mahler n'était pas encore marié et n'avait pas d'enfants. En 1904, lorsqu'il acheva le cycle, il était père de deux jeunes filles : Maria, qui allait bientôt avoir deux ans, et Anna, qui venait de naître. Alma Mahler fut atterrée à l'idée que le père de deux enfants en bonne santé puisse écrire les *Kindertotenlieder* ; lorsque Maria mourut de diphtérie au cours de l'été de 1907, Alma fut persuadée que son mari avait tenté le destin. Les enfants de Rückert lui-même, Ernst et Luise, étaient morts en 1836. Les quatre cent vingt-trois *Kindertotenlieder* furent la réponse du poète à cette catastrophe.

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n – L'orchestre s'assemble progressive-

ment pour se joindre à la lamentation de la voix. Les interjections de deux notes du glockenspiel, évoquant un glas funèbre réduit à l'échelle enfantine, concluent ce lied.

Nun seh' ich wohl – L'orchestration devient encore plus délicate. On entend les timbales dans un unique et miraculeux roulement *pianissimo*, où le chanteur endeuillé comprend la signification de ces flammes sombres qui avaient jailli des yeux de l'enfant – « *Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen* ».

Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein – L'allure est celle d'une marche pesante. L'orchestration est encore plus réduite : il n'y a pas de percussions, et les violons restent silencieux.

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen – Le troisième et le quatrième lied, comme le premier et le deuxième, forment une paire froid-chaud. Le tempo est le plus rapide utilisé jusque-là. Le texte est tout d'incrédulité et de déni. Mahler revint à cette musique pour la coda de l'Adagio final de la Neuvième Symphonie, citant la dernière phrase, « *Der Tag ist schön auf jenen Höh'n !* » (« La journée est belle sur ces hauteurs »).

In diesem Wetter, in diesem Braus – C’est ici la musique de l’orage de *Die Walküre* rapportée à la maison. Ayant écrit quatre lieder dans un *pianissimo* miraculeusement varié, Mahler introduit une texture dense nouvelle. Ce poème fait lui aussi miroiter l’illusion d’enfants encore en vie. Mahler garde le célesta pour après l’orage, afin qu’on puisse imaginer les enfants en sécurité. On entend de nouveau la figure de deux notes au glockenspiel, et un *ré* mineur agité cède la place à un *ré* majeur paisible. Ici, les *Kindertotenlieder* ne sont plus qu’à Mahler.

—Michael Steinberg
Traduction : Dennis Collins

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

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

SYMPHONIE NR. 3 IN D-MOLL

Als Mahler 1907 Sibelius besuchte, diskutierten die beiden Komponisten über das Wesen der Symphonie. Mahler wies die Forderungen seines Kollegen nach Strenge, Stil und Logik zurück und meinte, dass eine Symphonie wie die Welt sein und daher alles einschließen müsse. Zwölf Jahre vorher, als er an seiner 3. Symphonie arbeitete, bemerkte Mahler über dieses Werk in ähnlicher Weise: "Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen. Der immer neue und wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst".

Im Sommer 1895 konnte sich Mahler für einige Monate von seinen Pflichten als Chefdirigent an der Hamburger Oper freimachen. Kaum in seinem neuen "Komponierhäusl" in Steinbach am Attersee, östlich von Salzburg, angekommen, begann er mit der Arbeit an der 3. Symphonie und erfand einen Arbeitstitel, den er "Das glückliche Leben - Ein Sommernachtstraum" nannte (freilich fügte Mahler extra hinzu "nicht nach Shakespeare, Anmerkungen eines Kritikers").

Bevor Mahler anfang, die Musik niederzuschreiben, entwarf er ein Szenario, welches fünf Sektionen beinhaltet: "Was mir der Wald erzählt", "Was mir die Bäume erzählen", "Was mir die Dämmerung erzählt", "Was mir der Kuckuck erzählt" (Scherzo) und "Was mir ein Kind erzählt". Später - als er dann tatsächlich die Musik schrieb - änderte er diese Titel allesamt: Das "glückliche Leben" verschwand, um mit Friedrich Nietzsches "Die fröhliche Wissenschaft" (zuerst: "Meine fröhliche Wissenschaft") ersetzt zu werden. Die Bäume, die Dämmerung und der Kuckuck fielen Blumen, Tieren und einem morgendlichen Glockengeläute zum Opfer. Er fügte den Teil "Was mir die Nacht erzählt" ein und wollte das Werk mit einer triumphalen Eröffnung des Sommers mit dionysischen und Schrecken erregenden Elementen beginnen. In weniger als drei Wochen komponierte er jene Teile, die heute den zweiten bis fünften Satz darstellen. Dann machte er mit dem Adagio weiter und als sich sein Urlaub am 20. August dem Ende zuneigte, hatte er bereits den ersten Satz skizziert und zwei Lieder komponiert. Es war der ergiebigste Sommer seines Lebens.

Im Juni 1896 kam Mahler zurück nach Steinbach. Während des Winters hatte er mit der Arbeit an der Partitur der neuen Symphonie Fortschritte

gemacht und sich in eine stürmische Affäre mit der jungen dramatischen Sopranistin Anna von Mildenburg verwickelt. Nun, als Mahler wirklich an die Arbeit ging, wollte er das Erwachen Pans und den triumphalen Marsch des Sommers zu einem einzigen Satz zusammenfassen. Er bemerkte, dass der erste Satz wuchs und wuchs und schon über eine halbe Stunde dauerte und zudem auch immer lauter und lauter wurde. So entschloss er sich, das Finale “Was mir ein Kind erzählt” zu streichen (später verwendete er dieses Stück als Finale der 4. Symphonie) und das Adagio ans Ende zu stellen. Im letzten von Mahlers Entwürfen vom 6. August 1896 lautet die Überschrift der Symphonie “Ein Sommermittagstraum” mit folgenden Untertiteln zu den einzelnen Sätzen:

I. Abtheilung

Einleitung: Pan erwacht.

Nr. I: Der Sommer marschiert ein (Bacchuszug).

II. Abtheilung

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

Nr. III: Was mir die Tiere im Walde erzählen.

Nr. IV: Was mir der Mensch erzählt.

Nr. V: Was mir die Engel erzählen.

Nr. VI: Was mir die Liebe erzählt.

Bei der Premiere, die Mahler am 9. Juni 1902 dirigierte, konnte man keinen dieser Titel im Programmheft finden. Keine Musik sei irgendetwas wert, wenn man zuvor dem Hörer erklären müsse, welche Erfahrung dahinter stecke, schrieb Mahler in diesem Jahr. Dennoch: In den Titeln der 3. Symphonie erkennt man den Versuch, Worte für die Vorstellungen, Gefühle und Assoziationen zu finden, die hinter Mahlers musikalischem Empfinden liegen. Werfen wir daher einen Blick auf das musikalische Vermächtnis der 3. Symphonie.

Der erste Satz macht annähernd ein Drittel der gesamten Länge der Symphonie aus. Er beginnt mit fröhlichen Klängen, führt aber plötzlich mitten hinein ins Tragische (ausgedrückt durch die sägenden Akkorde der tiefen Hörner und Fagotte und durch die Trommelschläge einer Begräbnisprozession). Es folgt ein mysteriöses Gezwitscher, der Eindruck

eines weit entfernten schnellen Marsches und ein breit angelegtes Posaunen-Rezitativ. Gegen all diese Eindrücke stellt Mahler eine Serie von flotten Märschen, die mit einer erstaunlichen Kombination von Zartheit und Ausgelassenheit ausgearbeitet sind. Dies mündet postwendend in eine katastrophale Kollision der Klänge und der ganze Satz - die klassischste Sonatenhauptsatzform, die Mahler jemals geschrieben hat - entwickelt sich zu einem Konflikt zwischen dunklen und hellen Elementen, der schließlich im Sieg der Letzteren gipfelt. Einige Elemente des Beginns greift Mahler später in den letzten drei Sätzen der Symphonie variiert wieder auf; dies ist deshalb eine faszinierende Tatsache, weil der erste Satz wie gesagt später entstand als die anderen.

In der Teilung der Symphonie, für die sich Mahler schließlich entschloss, macht der erste Satz den gesamten ersten Teil aus. Was folgt - das Finale ausgenommen - ist eine Serie von kürzeren Charakterstücken. Als Erstes kommt das Blumenstück "Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen", zu Beginn ein delikates sentimentales Menuett und gleichzeitig das erste Stück, das Mahler überhaupt für diese Symphonie komponierte. Sein kontrastreicher Mittelteil führt im weiteren Verlauf zu Unheil verkündenden Stellen.

Im dritten Satz bezieht sich Mahler auf sein Lied “Ablösung im Sommer”, dessen Text von der Nachtigall erzählt, die mit dem Beginn ihres Gesangs nur auf das Verstummen der anderen Vögel wartet. Musikalisch wunderbar ist der Einsatz des Flügelhorns, das wie in der “Weise eines Posthorns” eine liebliche Melodie vorstellt. Den Effekt des fernen Posthorns (“Wie aus der Ferne”) verbindet Mahler gekonnt mit der allmählichen Verwandlung der Melodie von einer Fanfare zu einem Lied; sehr schön ist auch das Zwischenspiel der Flöten und - was Arnold Schönberg herausgestrichen hat - die Begleitung, die zuerst von den hohen Violinen, dann noch schöner von den Hörnern übernommen wird.

Tiefe Streicher bewegen sich hin und her, die Harfe akzentuiert einige dieser Noten. Die sägenden Akkorde der ersten Seite werden wieder aufgegriffen; eine menschliche Stimme intoniert das Lied “O Mensch! Gib acht!” aus Friedrich Nietzsches “Also sprach Zarathustra”. Man kann sich jede der elf Zeilen zwischen zwei der zwölf Mitternachts-Glockenschläge vorstellen. Von hier aus strebt die Musik ohne Pause vorwärts und verändert sich von der Dunkelheit zu einer Welt der Glocken und der Engel. Der Text des fünften Satzes stammt aus “Des Knaben Wunderhorn”, die Zwischenrufe

“Du sollst ja nicht weinen” sind hingegen von Mahler selbst. Der Text wird hauptsächlich von einem dreistimmigen Frauenchor vorgetragen.

Mahler war überzeugt, dass die Entscheidung, die Symphonie mit einem Adagio zu beenden, etwas Besonderes war. Adagio-Sätze sind nämlich seiner Meinung nach in Stille aufgelöst, während sich schnelle Sätze durch kontinuierliche Bewegung, Veränderung und Fluss auszeichnen. Das Adagio stellte für ihn eindeutig die höherwertige Form dar und aus diesem Grund beendete Mahler die 2. und 3. Symphonie, entgegen allen historischen Traditionen und Gewohnheiten, mit einem langsamen Satz.

Zwischen den Aussagen Mahlers und dem, was in der Musik zu hören ist, besteht allerdings ein Zwiespalt. In der Eröffnungs-Melodie lässt Mahler noch Assoziationen mit dem langsamen Satz des letzten Beethoven Quartetts op. 135 anklängen. Bald jedoch wird die Musik bewegter und fließender und vor dem Triumph am Ende nimmt er die katastrophalen Klänge aus dem ersten Satz wieder auf. Der Originaltitel des Adagios “Was mir die Liebe sagt” bezieht sich auf christliche Nächstenliebe und Spiritualität; Mahler aber schreibt den letzten Takten donnernde Pauken vor, die - zwar “Nicht mit roher Kraft” - aber doch mit einem “gesättigten, edlen Ton” gespielt

werden sollen. Der letzte Takt soll nach Mahlers Vorstellungen nicht ganz scharf abgerissen werden, sodass am Ende seiner gewagtesten, herrlichsten und umfassendsten Klangwelt eine gewisse Weichheit zwischen Musik und Stille entsteht.

—*Michael Steinberg*

Übersetzung: Stephan Hametner

KINDERTOTENLIEDER

Gustav Mahler hatte scheinbar ein schicksalhaftes Naheverhältnis zum Kindstod: Sieben seiner dreizehn Geschwister starben noch im Kindesalter und sein Lieblingsbruder Ernst verstarb mit dreizehn. Wir wissen nicht, wann Mahler zum ersten Mal die *Kindertotenlieder* von Friedrich Rückert (1788-1866) gelesen hat. 1901, als er das erste, zweite und fünfte Lied des Zyklus vertonte, hatte Mahler jedenfalls selber noch keine Kinder und war zu diesem Moment auch noch nicht verheiratet. Bei der Fertigstellung des Zyklus 1904 war Mahler hingegen schon Vater der knapp zweijährigen Maria und der soeben geborenen Anna. Seine Frau Alma war entsetzt, dass sich der Vater zweier gesunder Kinder mit den *Kindertotenliedern* auseinandersetzte; als Maria im Sommer 1907 an Diphtherie starb, war sich Alma sicher, dass ihr Mann das Schicksal in Versuchung geführt hatte. Rückerts eigene Kinder Ernst und Luise starben 1836. Die 423 *Kindertotenlieder* waren die Antwort des Dichters auf diese Katastrophe.

Nun will die Sonn' so hell aufge'n—Das Orchester stimmt langsam in das Klagelied des Gesangs ein. Das aus zwei Tönen bestehende Motiv des Glockenspiels erinnert in ergreifender Weise an Begräbnisglocken.

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen—Der Orchesterklang wird mit diesem Lied zunehmend zarter. Die Pauken spielen einen wunderbaren, im Pianissimo gehaltenen Wirbel, um so die Zeile "Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen" musikalisch zu kommentieren.

Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein —Die Stimmung dieses Liedes wird weitgehend von einem schwerfälligen Vorwärtsschreiten der Celli und Kontrabässe sowie einer reduzierten Orchestrierung bestimmt: Schlagwerk und Violinen bleiben still.

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen—Das dritte und vierte Lied vereinen sich stimmungsmäßig, ähnlich dem ersten und zweiten Lied, zu einem dunklen/hellen Paar. Das Tempo wird nun schneller, der Text spiegelt Ungläubigkeit und Verleugnung. Mahler griff diese Musik in der Coda des vierten und letzten Satzes Adagio seiner 9. Symphonie wieder auf, wo er die Phrase "Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!" zitiert.

In diesem Wetter, in diesem Braus—Nach den ersten vier Liedern, die sich durch die wunderbare Welt des Pianissimos auszeichnen, stellt Mahler im letzten seiner *Kindertotenlieder* eine neue und dichtere Klangstruktur vor. Das zu Grunde liegende Gedicht “In diesem Wetter, in diesem Braus” spielt mit der Illusion, die Kinder seien noch am Leben. Als sich die stürmische Anfangsphase in der Musik legt, bringt Mahler neuerlich das Zweiton-Motiv des Glockenspiels und das schmerzvolle d-Moll weicht einem erlösenden D-Dur. Die Celesta setzt ein, Text und Musik (“Langsam, wie ein Wiegenlied”) suggerieren die Kinder in Sicherheit. Spätestens an dieser Stelle werden die *Kindertotenlieder* zu Mahlers ganz persönlichem Vermächtnis.

—*Michael Steinberg*

Übersetzung: Stephan Hametner

Das SAN FRANCISCO SYMPHONY Orchester gab seine ersten Konzerte im Jahre 1911 und hat seitdem mit wachsender Publikums-Begeisterung unter einer Reihe von Dirigenten konzertiert: Henry Hadley, Alfred Hertz, Basil Cameron, Issay Dobrowen, Pierre Monteux, Enrique Jordá, Josef Krips, Seiji Ozawa, Edo de Waart, Herbert Blomstedt (nun zum Ehren-Dirigenten ernannt), und, seit 1995, Michael Tilson Thomas. In den vergangenen Jahren konnte das San Francisco Symphony einige der weltweit bedeutensten Schallplatten-Preise gewinnen wie den 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 “Classical Album of the Year” und “Beste Orchesteraufnahme”) bedacht. Die Diskographie, erschienen bei RCA Red Seal, beinhaltet zudem Mahlers *Das klagende Lied*, *Symphonie fantastique* von Berlioz, Musik von Charles Ives, zwei Copland-Alben und eine Gershwin-Aufnahme, die das Programm der Eröffnungsgala der Saison 1998 in der Carnegie Hall in New York beinhaltet. Dieses Konzert wurde auch im

nationalen Fernsehen in der Reihe *Great Performances* gesendet. Das San Francisco Symphony Orchester ist regelmäßig in den USA, Europa und Asien zu hören und debütierte 1990 mit großem Erfolg bei den Salzburger Festspielen. Einige der 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 neuerebaute Louise M. Davies Symphony Hall. Im selben Jahr wurde auch das San Francisco Jugendsymphonie-Orchester gegründet. Der San Francisco Symphony Chorus ist auf dem Soundtrack der drei weltbekannten Filme *Amadeus*, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* und *Der Pate III* zu hören. Das San Francisco Symphony hat nicht nur im Jahre 1926 als erstes amerikanisches Orchester überhaupt im Radio symphonische Musik aufgeführt, sondern wird auch noch heute überall in den USA gern gehört und leistet durch seine künstlerische Vielfalt einen wesentlichen Beitrag zum gegenwärtigen amerikanischen Musikleben.

SYMPHONIE NR. 3

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

Es sangen drei Engel einen
stüßen Gesang,
Mit Freuden es selig im Himmel
klang;
Sie jauchzten fröhlich auch dabei,
Dass Petrus sei von Sünden frei.

SYMPHONY No. 3

Oh man, take heed!
What does deep midnight say?

I slept!
I have woken from a deep
dream!
The world is deep—
deeper than the day had
thought!
Deep is the pain!
Joy deeper still than heart's
sorrow!
Pain says: Vanish!
Yet all joy aspires to eternity,
to deep, deep eternity.
—*Friedrich Nietzsche*

Three angels sang a sweet song.

It resounded throughout
heaven;
they also rejoiced
that Peter was free of sin.

SYMPHONIE N° 3

Ô homme, fais attention !
Que dit minuit
profond ?
J'ai dormi !
Je me suis éveillé d'un rêve pro-
fond !
Le monde est profond –
plus profond que ne l'aurait
pensé le jour !
La douleur est profonde !
La joie plus profonde encore que
la peine du cœur !
La douleur dit : va-t-en !
Et pourtant toute joie désire
l'éternité, l'éternité profonde,
profonde.
—*Friedrich Nietzsche*

Trois anges chantaient un doux
chant
qui faisait résonner le ciel de joie ;
ils se réjouissaient aussi
de ce que Pierre fût délivré de ses
péchés.

Denn als der Herr Jesus zu
Tische sass,
Mit seinen zwölf Jüngern das
Abendmal ass,
So sprach der Herr Jesus: "Was
stehst du denn hier?
Wenn ich dich anseh', so weinst
du mir."

"Und sollt ich nicht weinen, du
gütiger Gott!"
Du sollst ja nicht weinen!
"Ich hab übertreten die Zehen
Gebot;

Ich gehe and weine ja bitterlich."
Du sollst ja nicht weinen!
"Ach komm und erbarme dich
über mich!"

"Hast du denn übertreten die
Zehen Gebot,
So fall auf die Knie und bete zu
Gott,
Liebe nur Gott in alle Zeit,
So wirst du erlangen die himm-
lische Freud."

For as the Lord Jesus sat down at
the table
and ate the evening meal with his
twelve disciples,
the Lord Jesus said, "Why are
you standing here?
When I look at you, you cry."

"And shouldn't I cry, you kind
God?"
You shouldn't cry!
"I have broken the Ten
Commandments;

I go and cry bitterly."
You shouldn't cry!
"Oh come, and have mercy on
me!"

"If you've broken the Ten
Commandments,
fall on your knees and pray to
God.
Just love God always,
and you will have heavenly joy."

Et comme le Seigneur Jésus était
assis à table
et prenait le repas du soir avec ses
douze disciples,
le Seigneur Jésus dit : « Que fais-
tu debout ici ?
Quand je te regarde, tu pleures. »

« Et ne dois-je pas pleurer, Dieu
de bonté ? »
Tu ne dois pas pleurer !
« J'ai enfreint les dix commande-
ments ;

je vais et je pleure amèrement. »
Tu ne dois pas pleurer !
« Ah, viens et aie pitié de moi ! »

« Si tu as enfreint les dix
commandements,
tombe à genoux et prie
Dieu.
N'aime que Dieu à jamais,
et tu atteindras la joie céleste. »

Die himmlische Freud ist eine
selige Stadt,
Die himmlische Freud, die kein
Ende mehr hat;
Die himmlische Freud war Petro
bereit
Durch Jesum und allen zur
Seligkeit.

—*von* Des Knaben Wunderhorn

Heavenly joy is a blessed
city,
heavenly joy, which has no
end;
heavenly joy was prepared for
Peter
by Jesus, and for everyone's
salvation.

—*from* Des Knaben Wunderhorn,
Translation: Larry Rothe

La joie céleste, cité
bienheureuse,
la joie céleste, qui n'a pas de
fin,
la joie céleste fut accordée à
Pierre
par Jésus, et à tous pour notre
béatitude.

—*Extrait de* Des Knaben
Wunderhorn
Traduction : Dennis Collins

KINDERTOTENLIEDER

NUN WILL DIE SONN' SO HELL
AUFGEH'N

Nun will die Sonn' so hell
aufgeh'n
als sei kein Unglück, die Nacht
gescheh'n!
Das Unglück geschah nur mir
allein!
Die Sonne sie scheint allgemein!
Du musst nicht die Nacht in dir
verschränken,
musst sie ins ew'ge Licht
versenken!
Ein Lämplein verlosch in
meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der
Welt.

NUN SEH' ICH WOHL

Nun seh' ich wohl, warum so
dunkle Flammen
ihr sprühtet mir in manchem

SONGS ON THE DEATHS OF CHILDREN

NOW THE SUN RISES AS
BRIGHTLY

Now the sun rises as
brightly
as if no misfortune had happened
in the night!
The misfortune happened only to
me!
The sun shines everywhere!
You can't allow the night to be
folded up inside you,
you must drown it in eternal
light!
A tiny lamp in my tent was
extinguished!
Hail to the world's happy
light!

NOW I THINK I SEE

Now I think I see why such dark
flames
flashed out at me so

CHANTS POUR DES ENFANTS MORTS

MAINTENANT LE SOLEIL VA SE
LEVER, RADIEUX

Maintenant le soleil va se lever,
radieux,
comme si nul malheur n'était
survenu pendant la nuit !
Le malheur n'est arrivé qu'à
moi seul !
Le soleil brille partout !
Tu ne dois pas enfermer la nuit
en toi,
tu dois la noyer dans la lumière
éternelle !
Une petite lampe s'est éteinte
dans ma demeure !
Salut à la lumière joyeuse du
monde !

JE VOIS BIEN MAINTENANT

Je vois bien maintenant
pourquoi vous me lanciez
maintes fois de si sombres

Augenblicke,
O Augen!
Gleichsam, um voll in einem
Blicke
zu drängen eure ganze Macht
zusammen.
Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel
mich umschwammen,
gewoben vom verblendenden
Geschicke,
dass sich der Strahl bereits zur
Heimkehr schicke,
dorthin, von wannen alle
Strahlen stammen.
Ihr wolltet mir mit eurem
Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben
gerne!
Doch ist uns das vom Schicksal
abgeschlagen.
Sieh' uns nur an, denn bald sind
wir dir ferne!
Was dir nur Augen sind in diesen
Tagen:
in künft'gen Nächten sind es dir
nur Sterne.

often,
oh eyes!—
as though in one
glance
to compress your entire
power.
But I, enveloped in fog
woven
by blinding
fate,
didn't know that the light was
already leading you home—
there, to the source of
all light.
With your light you wanted to
tell me:
We would gladly stay
near you!
But destiny denies us
this.
Just look at us, for soon we'll be
far from you!
What are just eyes to you today
in nights to come will be only
stars.

flammes,
ô yeux !
Comme pour concentrer en un
seul regard
tout votre
pouvoir.
Je ne savais, enveloppé de
brumes
tissées par un destin
aveugle,
que ce rayon s'en retournait
déjà à sa source,
là d'où émanent tous
les rayons.
Avec votre lueur, vous vouliez
me dire :
Nous serions bien restés près
de toi !
Mais cela nous est refusé par le
destin.
Regarde-nous, car nous serons
bientôt loin !
Ces yeux qui ne sont pour toi
que des yeux aujourd'hui,
dans les nuits à venir ne seront
que des étoiles.

WENN DEIN MÜTTERLEIN TRITT
ZUR TÜR HEREIN

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein,
und den Kopf ich drehe,
ihr entgegen sehe,
fällt auf ihr Gesicht
erst der Blick mir nicht,
sondern auf die Stelle,
näher nach der Schwelle,
dort, wo würde dein
lieb' Gesichtchen sein,
wenn du freudenhelle
trätest mit herein,
wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein,
mit der Kerze Schimmer,
ist es mir, als immer
kämst du mit herein,
huschtest hinterdrein,
als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle,
ach, zu schnelle,

WHEN YOUR MOTHER COMES
THROUGH THE DOOR

When your mother
comes through the door,
and I turn my head
to look at her,
my glance does not
fall first on her face;
rather, it goes to the place
closer to the threshold—
there, where your
dear little face would be
when, aglow with happiness,
you would come in with her,
just as before, my little daughter.

When your mother
comes through the door
with the shimmering candle,
it seems to me you always
come in with her,
scurrying behind
just as before, into the room.
Oh you, the too quickly,
too quickly extinguished happy

QUAND TA PETITE MAMAN
ENTRE PAR LA PORTE

Quand ta petite maman
entre par la porte,
et que je tourne la tête
pour la regarder,
ce n'est pas sur son visage
que tombe mon regard,
mais à l'endroit,
plus près du seuil,
où serait
ton cher petit visage,
si, rayonnante de joie,
tu entrerais avec elle,
comme autrefois, ma petite
fille.

Quand ta petite maman
entre par la porte,
avec sa bougie qui vacille,
il me semble toujours
que tu entres avec elle,
te glissant,
comme autrefois, dans la cham-
bre !
Ô toi, lueur de joie

zu schnell erlosch'ner
Freudenschein!

glow
of your father's cell!

dans la cellule de ton père,
vite, trop vite éteinte !

OFT DENK' ICH, SIE SIND NUR
AUSGEGANGEN

OFTEN I THINK THEY HAVE
ONLY GONE OUT

SOUVENT JE ME DIS QU'ILS SONT
SEULEMENT SORTIS

Oft denk' ich, sie sind nur
ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach
Hause gelangen!
Der Tag ist schön! O, sei nicht
bang!
Sie machen nur einen weiten
Gang!
Jawohl, sie sind nur ausgegangen
und werden jetzt nach Hause
gelangen!
O, sei nicht bang, der Tag ist
schön!
Sie machen nur den Gang zu
jenen Höh'n!
Sie sind uns nur vorausgegangen
und werden nicht wieder nach
Haus verlangen!
Wir holen sie ein auf jenen
Höh'n

Often I think they have only
gone out!
Soon they'll be home
again!
It's a beautiful day! Oh, don't be
afraid!
They're just taking a long
walk!
Yes, indeed, they've only gone
out
and are starting back now!
Oh, don't be afraid, it's a beautiful
day!
They're just on the path to those
heights!
They have just gone ahead of us
and will not want to come home
again!
We will go gather them on those
heights

Souvent je me dis qu'ils sont
seulement sortis !
Ils vont bientôt rentrer à la
maison !
La journée est belle ! Oh, n'aie
pas peur !
Ils ne font qu'une grande
promenade !
Oui, ils sont seulement sortis
et vont maintenant rentrer à la
maison !
Oh, n'aie pas peur, la journée
est belle !
Ils sont sur le chemin vers ces
hauteurs !
Ils nous ont seulement précédés
et ne rentreront pas à la
maison !
Nous irons les chercher là-
haut,

im Sonnenschein! Der Tag ist
schön auf jenen Höh'n!

IN DIESEM WETTER,
IN DIESEM BRAUS

In diesem Wetter, in diesem
Braus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder
hinaus!
Man hat sie getragen, getragen
hinaus!
Ich durfte nichts dazu
sagen!
In diesem Wetter, in diesem Saus,
nie hätt' ich gelassen die Kinder
hinaus,
ich fürchtete, sie
erkranken;
das sind nun eitle
Gedanken.
In diesem Wetter, in diesem
Graus,
nie hätt' ich gelassen die Kinder
hinaus,
ich sorgte, sie stürben
morgen;

in the sunshine! The day is
beautiful up there!

IN THIS WEATHER,
IN THIS WIND

In this weather, in this
wind
I would never have sent the
children out!
They were carried, carried
out!
I wasn't allowed to say anything
about it!
In this weather, in this howling
storm, I would never have let the
children go out,
I was afraid that they would get
sick;
these are just idle
thoughts.
In this weather, in this
horror,
I would never have let the
children go out,
I was afraid they would die
tomorrow;

au soleil ! La journée est belle
sur ces hauteurs !

PAR CE TEMPS,
DANS CETTE TOURMENTE

Par ce temps, dans cette
tourmente,
je n'aurais jamais envoyé les
enfants dehors !
On les a emportés
dehors !
Je n'ai rien eu le droit de
dire !
Par ce temps, dans ce tumulte,
je n'aurais jamais laissé sortir
les enfants,
j'aurais eu peur qu'ils ne
tombent malades ;
ce ne sont maintenant que de
vaines pensées.
Par ce temps, dans cette épou-
vante,
je n'aurais jamais laissé sortir
les enfants,
j'aurais eu peur qu'ils ne
meurent demain ;

das ist nun nicht zu
besorgen.
In diesem Wetter, in diesem
Graus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder
hinaus,
man hat sie hinaus getragen,
ich durfte nichts dazu
sagen!
In diesem Wetter, in diesem Saus,
in diesem Braus,
sie ruh'n als wie in der Mutter
Haus,
von keinem Sturm erschreckt,
von Gottes Hand bedeckt,
sie ruh'n, sie ruh'n wie in der
Mutter Haus.

—*Friedrich Rückert*

but there's nothing to be done for
that now.
In this weather, in this
horror,
I would never have sent the
children out,
they were dragged out,
I wasn't allowed to say anything
about it!
In this weather, in this howling
storm, in this wind,
they rest as if in their mother's
house,
in fear of no storm,
covered by God's hand,
they rest, they rest as if in their
mother's house.

—*Friedrich Rückert,*
Translation: Larry Rotbe

ce n'est maintenant plus à
craindre.
Par ce temps, dans cette
épouvante,
je n'aurais jamais envoyé les
enfants dehors,
On les a emportés dehors !
Je n'ai rien eu le droit de
dire !
Par ce temps, dans cette tempête,
dans cette tourmente,
ils reposent comme dans la
maison de leur mère,
ne craignant nulle tempête,
protégés par la main de Dieu,
ils reposent comme dans la
maison de leur mère.

—*Friedrich Rückert*
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 Hanrahan Chair
Yun Chu
Isaac Stern Chair
Sharon Grebanier
Naomi Kazama
Yukiko Kurakata
Suzanne Leon

Diane Nicholeris
Sara Oliver
Florin Parvulescu
Victor Romasevich
Catherine Van Hoesen
Dan Banner*
Rudolph Kremer*

SECOND VIOLINS

Dan Smiley
Principal
Dinner & Swig Families Chair
Darlene Gray
Associate Principal
Paul Brancato
Assistant Principal
Audrey Avis Aasen-Hull Chair
Kum Mo Kim
Enrique Bocedi
John Chisholm
Cathryn Down

Michael Gerling
Frances Jeffrey
Chunming Mo Kobialka
Daniel Kobialka
Kelly Leon-Pearce
Zoya Leybin
Robert Zelnick
Chen Zhao
Isaac Stern Chair
Amy Hiraga*

VIOLAS

Geraldine Walther
Principal
Jewett Chair
Yun Jie Liu
Associate Principal
Don Ehrlich
Assistant Principal
John Schoening
Nancy Ellis

Gina Feinauer
David Gaudry
Leonid Gesin
Christina King
Seth Mausner
Wayne Roden
Nanci Severance
Adam Smyla

CELLOS

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

BASSES

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

FLUTES

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

OBOES

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

CLARINETS

David Breeden
Principal
Luis Baez
Associate Principal
E-flat Clarinet
David Neuman
Donald Carroll
Bass Clarinet

BASSOONS

Stephen Paulson
Principal

Steven Dibner

Associate Principal

Rob Weir

Jacqueline & Peter Hoefer Chair

Steven Braunstein

Contrabassoon

HORNS

Robert Ward

Acting Principal

Jeannik Méquet Littlefield Chair

Lori Westin

Richard B. Gump Chair

Bruce Roberts

Acting Associate Principal

Jonathan Ring

Kimberly Wright

Doug Hull*

TRUMPETS

Glenn Fischthal

Principal

William G. Irwin Charity

Foundation Chair

Mark Inouye

Acting Associate Principal

Peter Pastreich Chair

Jeff Biancalana*

Chris Bogios

TROMBONES

Mark H. Lawrence

Principal

Robert L. Samter Chair

Paul Welcomer

John Engelkes

Bass Trombone

TUBA

Jeffrey Anderson

James Irvine Chair

HARP

Douglas Rioth

TIMPANI

David Herbert

PERCUSSION

Jack Van Geem

Principal

Carol Franc Buck Foundation Chair

Raymond Froehlich

Tom Hemphill

James Lee Wyatt III

KEYBOARDS

Robin Sutherland

*Acting member of
the San Francisco Symphony

WOMEN OF THE SFS CHORUS

Vance George

Director

PACIFIC BOYCHOIR

Kevin Fox

Director

SAN FRANCISCO GIRLS CHOIR

Susan McMane

Director

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. 3 AND KINDERTOTENLIEDER
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: RITA HERMEYER
EDITING, REMIXING, AND MASTERING: ANDREAS NEUBRONNER
TECHNICAL ASSISTANCE: JACK VAD
DSD RECORDING: DAWN FRANK
ART DIRECTION AND DESIGN: ALAN TRUGMAN
COVER PHOTO: SUSAN SCHELLING
INSIDE COVER PHOTO: KRISTEN LOKEN
MAHLER PHOTO: THE KAPLAN FOUNDATION COLLECTION, NEW YORK
EDITORIAL: LARRY ROTHE
MAHLER SYMPHONY NO. 3, CRITICAL EDITION C.F. KAHNT, PUBLISHER

COPYRIGHT 2001 (KINDERTOTENLIEDER), 2002 (MAHLER NO. 3) SAN FRANCISCO SYMPHONY
ALL EDITORIAL MATERIALS COPYRIGHT © 2003 SAN FRANCISCO SYMPHONY.
DAVIES SYMPHONY HALL, SAN FRANCISCO, CA 94102 (415) 552-8000
PRINTED AND MANUFACTURED IN THE USA.



SAN FRANCISCO
SYMPHONY

821936-0003-2

GUSTAV MAHLER

Symphony No. 3

Kindertotenlieder

SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS, *conductor*

Michelle DeYoung, *mezzo-soprano*

Vance George, *chorus director*

Women of the SFS Chorus Pacific Boychoir San Francisco Girls Chorus

Disc 1

Symphony No. 3

PART I:

INTRODUCTION:

1ST MOVEMENT: KRÄFTIG, ENTSCIEDEN 36:16

PART II:

2ND MOVEMENT: TEMPO DI MENUETTO. SEHR MÄSSIG 10:10

3RD MOVEMENT: COMODO. SCHERZANDO.

OHNE HAST 18:58

Disc 2

4TH MOVEMENT: SEHR LANGSAM. MISTERIOSO 10:25

5TH MOVEMENT: LUSTIG IM TEMPO UND KECK

IM AUSDRUCK 4:24

6TH MOVEMENT: LANGSAM. RUHEVOLL.

EMPFUNDEN 26:31

KINDER TOTENLIEDER

1. NUN WILL DIE SONN' SO HELL AUFGEH'N 6:13

2. NUN SEH' ICH WOHL 5:02

3. WENN DEIN MÜTTERLEIN TRITT ZUR TÜR HEREIN 4:54

4. OFT DENK' ICH, SIE SIND NUR AUSGEGANGEN 3:19

5. IN DIESEM WETTER, IN DIESEM BRAUS 7:14

RECORDED LIVE AT DAVIES SYMPHONY HALL, SAN FRANCISCO

SYMPHONY NO. 3 SEPTEMBER 25-29, 2002

KINDER TOTENLIEDER SEPTEMBER 19-23, 2001

 SAN FRANCISCO SYMPHONY

Visit the San Francisco Symphony at www.sfsymphony.org

All rights reserved by San Francisco Symphony

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.sonymusic.com/sacd.

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

Unauthorized copying, hiring, lending, public performance, and broadcasting of this record prohibited without prior written permission from San Francisco Symphony. All rights reserved by copyright holders. 2001 SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony and Philips.



SUPER AUDIO CD



Direct Stream Digital



821936-0003-2

TOTAL PLAYING TIME: 133:26



8 21936-0003-2 8