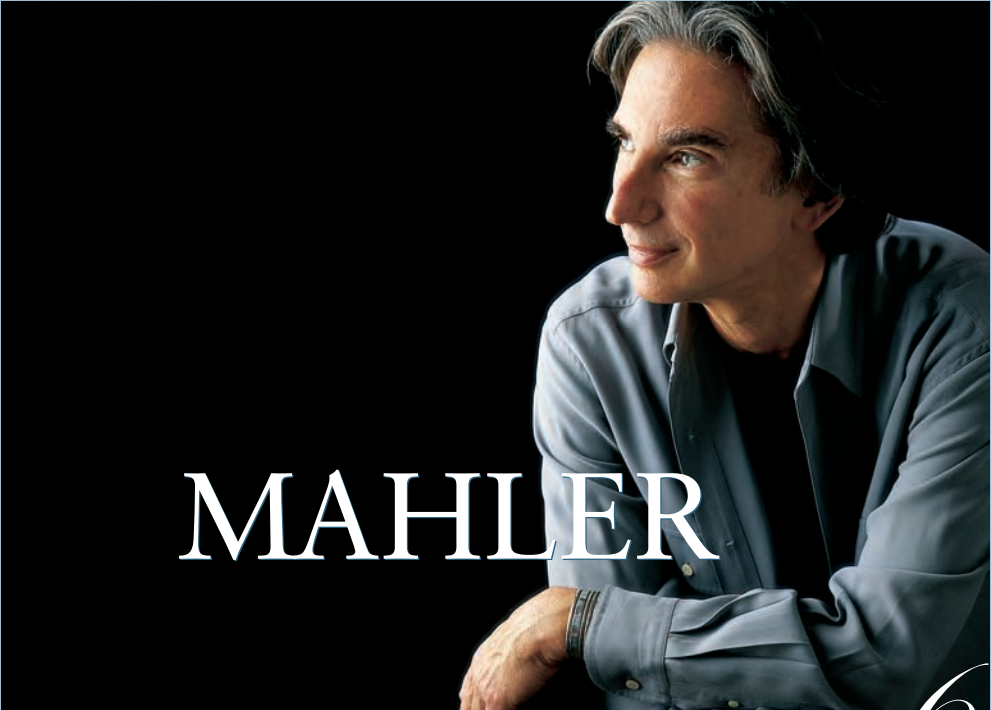


SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS

A portrait of Michael Tilson Thomas, a man with grey hair, wearing a light blue button-down shirt over a black t-shirt. He is looking off to the side with a slight smile. The background is black.

MAHLER

Symphony No.

6



THIS RECORDING OF MAHLER'S SYMPHONY NO. 6 WAS MADE DURING THE SAN FRANCISCO SYMPHONY'S CONCERTS OF SEPTEMBER 12-15, 2001 and captures a collective response to the events of September 11. The performance of this music, planned long before that day, helped all involved—conductor, musicians, and audience—gather their thoughts and emotions as they attempted to come to grips with chaos. For the world of the Mahler Sixth is violent and tragic, and though moments of transcendent beauty unfold at its center, this symphony offers no simple answers. The performance heard here emerges from a defining moment in American history. It reminds us of how deeply great art is anchored in the world it attempts to comprehend.

CET ENREGISTREMENT DE LA SIXIÈME SYMPHONIE DE MAHLER, RÉALISÉ À L'OCCASION DES CONCERTS DONNÉS PAR LE SAN FRANCISCO SYMPHONY DU 12 AU 15 SEPTEMBRE 2001, saisit la réaction collective aux événements du 11 septembre. Cette musique, inscrite au programme bien avant cette date, aida toutes les personnes concernées – chef, musiciens et auditeurs – à rassembler leurs pensées et leurs émotions en essayant de faire face au chaos. Car le monde de la Sixième de Mahler est violent et tragique, et si des moments de beauté transcendante se déploient en son centre, cette symphonie ne propose pas de réponses simples. L'interprétation entendue ici est née d'un moment crucial dans l'histoire des États-Unis. Elle nous rappelle à quel point l'art véritable est ancré dans le monde qu'il tente de comprendre.

DIESE AUFFÜHRUNG VON MAHLERS SECHSTE SINFONIE WURDE IN KONZERTEN DES SAN FRANCISCO SYMPHONY ORCHESTERS ZWISCHEN 12. UND 15. SEPTEMBER 2001 AUFGENOMMEN. Sie kann als eine gemeinsame Antwort auf die Ereignisse vom 11. September dieses Jahres verstanden werden. Die Aufführung dieses Stückes, lange vorher geplant, hat allen—dem Dirigenten, den Musikern, und dem Publikum—geholfen, ihre Gedanken und Gefühle zu sammeln, als sie versuchten, sich mit dem Chaos fertig zu werden. Denn die Welt der Sechsten Sinfonie ist eine gewaltsame und tragische Welt. Obwohl überragend schöne Momente sich in der innersten Mitte dieser Musik entfalten, bietet diese Sinfonie keine einfachen Antworten an. Diese Aufführung entsteht aus einer entscheidenden Stunde der amerikanischen Geschichte und unterrichtet uns aufs neue, wie tief die grössten Kunstwerke verankert sind, in der Welt, die sie uns erleuchten.

MAHLER

SYMPHONY No. 6 IN A MINOR

Disc 1

1ST MOVEMENT: ALLEGRO ENERGICO, MA NON TROPPO.

HEFTIG, ABER MARKIG 24:33

2ND MOVEMENT: SCHERZO: WUCHTIG 14:02

3RD MOVEMENT: ANDANTE MODERATO 17:27

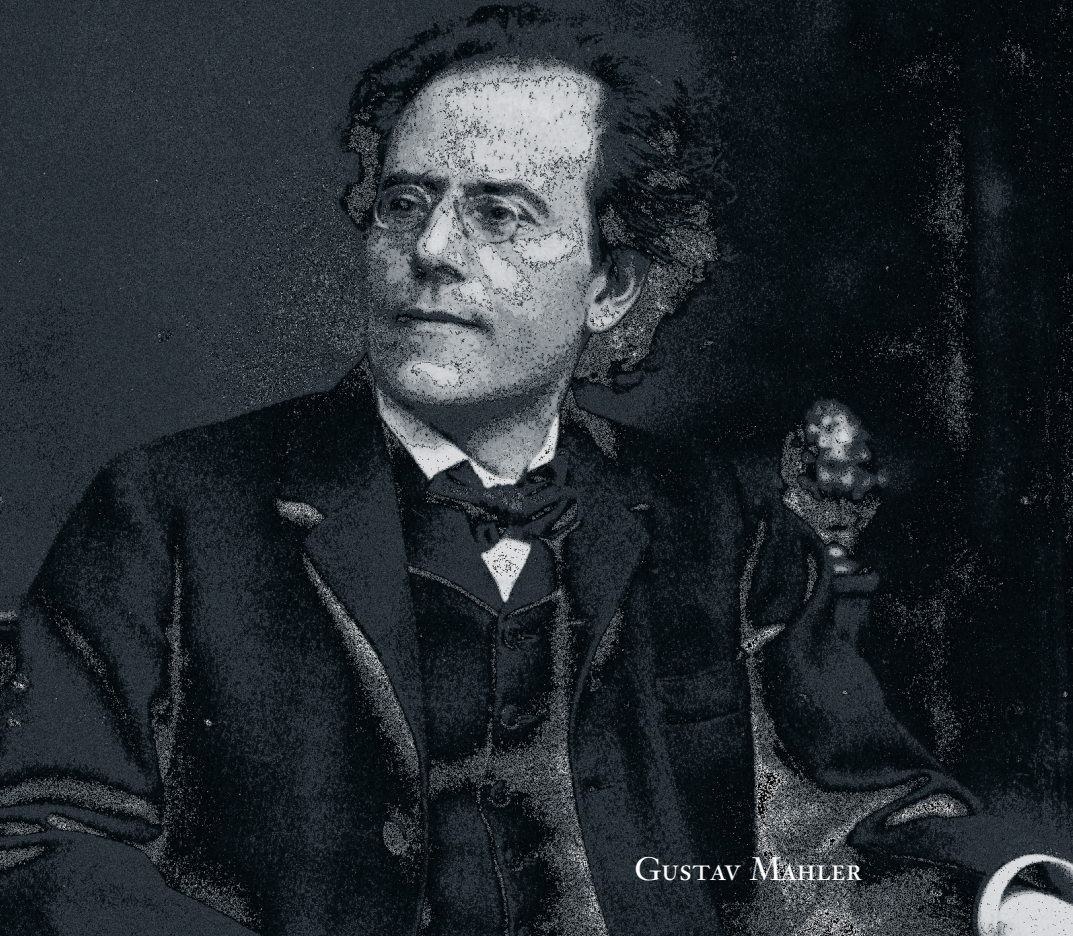
Disc 2

4TH MOVEMENT: FINALE:

ALLEGRO MODERATO-ALLEGRO ENERGICO 31:22

SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS, *conductor*

RECORDED LIVE AT DAVIES SYMPHONY HALL
SAN FRANCISCO, SEPTEMBER 12 - 15, 2001



GUSTAV MAHLER

SYMPHONY No. 6 IN A MINOR

In the summers of 1903 and 1904, Mahler was as happy as ever in his life. Yet it was then that he wrote his darkest music, the Sixth Symphony and the two final songs of the *Kindertotenlieder*. His wife, Alma, was understandably appalled by the obsession with the deaths of children on the part of a new father of two healthy daughters, and when their eldest child, Maria, died of diphtheria in the summer of 1907, Alma was sure her husband had tempted providence. Mahler saw it differently. He was convinced that an artist has the power to intuit events before they occur, that he cannot escape the pain of such foreknowledge. He imagined the Finale of the Sixth Symphony as a scenario in which “the hero” is assaulted by “three hammer-blows of fate, the last of which fells him as a tree is felled.” The summer of 1907 brought him three such blows: Maria’s death, the discovery of his own heart disease, and the bitter end of his directorship of the Vienna Opera. Again, as Alma would have it, the Sixth Symphony is autobiography, written ahead of time.

Was Mahler writing about himself? Was he writing about the apocalypse of 1914? About Auschwitz and Babi Yar? Was he just writing a symphony? We know from Alma that Mahler was emotionally more engaged by his work on this piece than by any other in his life; that after the dress rehearsal for the first performance—which he led in Essen on May 27, 1906—he walked “up and down in the artists’ room, sobbing, wringing his hands, unable to control himself”; that at the concert he was so afraid of losing control, so afraid of the demons he himself had unleashed, that he conducted badly. The Sixth Symphony is a work imbued with a tragic vision. And, where Mahler’s other symphonies end in triumph, in quiet bliss, or, at their darkest, in resignation and acceptance, the Sixth is unique in its minor-key conclusion.

Mahler begins with a grim march. We feel the tramp before we hear the band, but it takes only five measures of fierce crescendo before the music is hugely present. Then, over a diminishing snare drum roll, two timpanists beat a left...left...left-right-left march cadence. Over that, three trumpeters sound a chord of A major. They too make a diminuendo, and halfway down, the chord changes from major to minor. That is all. “Fate” or “tragedy”—no words say it as surely as the music. A swing-about in mood comes with a

fervent melody that Alma tells us is intended to represent her. Interrupted briefly by grotesquely staccato march music, “Alma,” in tender decrescendo, brings the exposition to a close. For a long time, the marchers dominate the development. Then Mahler withdraws to mountain heights. Celesta and divided violins play mysterious chord sequences, beautifully blurred by the sound of distant cowbells. “The last greeting from earth to penetrate the remote solitude of the mountain peaks,” Mahler said. The awakening from this vision is sudden and unkind. “Alma” reappears in due course, and the movement ends with “herself” in a gesture of triumph.

Mahler had difficulty making up his mind about the order of the two middle movements. The Critical Complete Edition of 1963 (which the present performance follows) places the Scherzo second. Rhythmic dissension reigns in the Scherzo. What you notice first is the similarity to the first movement, but this is a grotesque variant of the earlier music. The trio, which comes around twice, is of extreme metrical irregularity. Alma Mahler heard in it “the arrhythmical play of little children.” Her reading of the coda is that “the childish voices become more and more tragic, finally to die out in a whimper.”

After this music of suppressed violence, the Andante is balm. The inspired melody is a marvel of subtle phrasing, magically scored, with dabs of wind color setting this or that point on the melodic curve into higher relief. Upon its return later in the movement, Mahler, as well as adding a softly soaring countermelody for muted violins, has the line trace a path from oboe to bassoon to horn and on, the changing colors delicately overlapped. The movement as a whole is of surprising harmonic sweep, its climax placed in far-away, luminous E major, and for that arrival Mahler brings back the mysterious sound of the cowbells.

Mahler's final intentions concerning the order of these two middle movements are not clear. The autograph puts the Scherzo before the Andante, as does the first printing, which preceded the first performance. For that performance, however, as well as for the second edition, Mahler reversed this order. One reads that he eventually wished the original order restored, but there is no hard and direct evidence for it. Musically, the case for having the Scherzo precede the Andante is strong. Its impact as a kind of parody of the first movement is greater if it follows that movement immediately, the respite the Andante provides is more telling when it is offered after the

double impact of the first and second movements and just before the emotionally taxing Finale, and the key relationships (whose impact we all feel even if we cannot put a name to them) are more effective.

The Finale is not much longer than the first movement, but it feels big. From the thud of a low C there arises an encompassing swirl of strangely luminous dust. The first violins detach themselves from this nebula to declaim a phrase of impassioned recitative, which, in its descent, collides with a specter we have not met in some time—the major chord that turns to minor and the drummers with their fierce marching cadence. As this recedes, the low strings come to rest on a low A.

In not much more than half a minute Mahler defines the Finale's harmonic task. The primacy of the symphony's central key, A minor, must be re-established. Mahler's design is the familiar sonata plan of introduction, exposition, development, recapitulation, and coda. This is realized in a totally original way, and the introduction reappears, always varied, at each juncture.

Let me describe the piece another way. From the introduction, the music gradually breaks through to the world of marches. The hero goes forth to conquer, but in the full flood of confidence a hammer-blow strikes him down.

For this, Mahler wanted the effect of a “short, powerful, heavy-sounding blow of *non*-metallic quality, like the stroke of an ax.” The music gathers energy, the forward march becomes more frenzied, only to be halted again by a second hammer-blow.

In Mahler’s original conception, a third hammer-blow coincided with the A major “fate” chord at the last appearance of the introductory dust-storm, but he eliminated it in his revision. The irrepressibility of that monstrous introduction is enough. On its last appearance, this begins in A minor, and the “fate” chord is the last A major we hear. Over a long drum roll that glues the music to A minor, trombones and tuba stammer fragments of funeral music. The symphony comes to a halt, recedes into inaudibility. The final, brutal tragic gesture is a sudden blast of A minor and, behind it, the drummers’ last grim tattoo.

—*Michael Steinberg*

A VISION SHARED

Composers before Mahler had been great and expressive communicators, but no one is less guarded than he in his emotions and in the intensity of what he asks us to experience with him. His Sixth Symphony is a work of enormous exploration, of testing musical limits. Here Mahler has pushed his technical abilities as a composer and his perceptual boundaries as a human being. His first audiences were shocked and frightened by this new kind of soul-baring music. He himself was so unnerved by what he had done in his Sixth that he was in tears at the first rehearsals. The Sixth looks unflinchingly at the obsessive, destructive nature of man, the unremitting capacity of humankind to hurt itself. In its final pages, it regards destiny and realizes there will be no mercy. But there is more than despair in these pages. There is utter honesty, humor, tenderness, and, in the third movement, homage to the power of love. Mahler said that a symphony should mirror life. His entire symphonic output is a testament to that belief, and nowhere did he

realize this credo so powerfully as in his Sixth Symphony. In listening to the frenzy and sorrow of this music, it is difficult to grasp how someone experiencing these feelings could write them down. Mahler himself doubted that he could compose this and maintain his sanity. But the Sixth is an extraordinary example of his desire to communicate, his need to tell others that they were not alone in experiencing the existential terror that has so sadly become a part of modern life. The need to communicate was, ultimately, what brought him through the process of composition, and what enabled him to write this Herculean piece. It is his faith and commitment to the comforting and transforming power of music that has inspired us in giving this performance and that we hope will be felt by our listeners.

—*Michael Tilson Thomas*

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

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

SYMPHONIE ^{NO} 6 EN *la* MINEUR

Les étés de 1903 et de 1904 furent pour Mahler une période aussi heureuse que toute autre de son existence. C'est pourtant à cette époque qu'il écrivit sa musique la plus sombre : la Sixième Symphonie et les deux derniers des *Kindertotenlieder*. Son épouse Alma était atterré – et on la comprend – par cette obsession de mort d'enfants chez le père de deux jeunes filles en bonne santé ; et lorsque leur fille aînée, Maria, mourut de diphtérie à l'été de 1907, Alma était persuadée que son mari avait tenté la providence. Mahler voyait les choses différemment. Il était convaincu que l'artiste avait la faculté de pressentir les événements avant qu'ils ne surviennent, qu'il ne pouvait échapper à la douleur d'une telle prémonition. Il imaginait le finale de la Sixième Symphonie comme un scénario dans lequel « le héros » est assailli par « trois coups du destin, dont le dernier l'abat tel un arbre ». L'été de 1907 lui porta ces trois coups : la mort de Maria, la découverte de sa propre insuffisance cardiaque, et la fin pénible de son directorat à l'Opéra de

Vienne. Là encore, comme aurait dit Alma, la Sixième Symphonie est autobiographique, mais écrite avant les événements.

Mahler écrivait-il sur lui-même ? Écrivait-il sur l'apocalypse de 1914 ? Sur Auschwitz et Babi Yar ? Écrivait-il simplement une symphonie ? Alma nous apprend que Mahler fut plus absorbé, affectivement, par son travail sur cette œuvre que par toute autre ; qu'après la répétition générale – qu'il dirigea à Essen le 27 mai 1906 – il « marchait en long et en large dans la loge des artistes, sanglotant, se tordant les mains, incapable de se maîtriser » ; qu'au concert il avait tellement peur de perdre le contrôle, tellement peur des démons qu'il avait lui-même lâchés, qu'il dirigea mal. La Sixième Symphonie est une œuvre imprégnée d'une vision tragique. Et, alors que les autres symphonies de Mahler se terminent dans le triomphe, dans le bonheur serein ou, pour les plus sombres, dans la résignation et l'acceptation, la Sixième est unique par sa conclusion en mode mineur.

Mahler débute par une sinistre marche. On sent les pas avant d'entendre l'orchestre, mais il ne faut que cinq mesures de crescendo féroce pour que la musique soit immensément présente. Puis, sur un roulement de caisse claire qui va diminuant, deux timbaliers battent un rythme de marche :

gauche...gauche...gauche-droite-gauche. Par-dessus, trois trompettistes font entendre un accord de *la* majeur. Eux aussi font un diminuendo, et à mi-chemin de la descente l'accord passe du majeur au mineur. C'est tout. « Destin » ou « tragédie » – nul mot ne le dit aussi sûrement que la musique. Un brusque changement de climat survient avec une mélodie fervente dont Alma nous dit qu'elle est censée la représenter. Brièvement interrompue par une grotesque musique de marche staccato, « Alma », dans un tendre decrescendo, amène l'exposition à sa conclusion. Pendant longtemps, la marche domine le développement. Puis Mahler se retire sur les sommets des montagnes. Le célesta et les violons divisés jouent de mystérieuses suites d'accords, superbement brouillées par le son des cloches à vache au loin. « Le dernier salut de la terre à pénétrer la lointaine solitude ses cimes », dit Mahler. Après cette vision, le réveil est soudain et rude. « Alma » réapparaît en temps utile, et le mouvement se termine avec « elle », dans un geste de triomphe.

Mahler eut du mal à se décider pour l'ordre des deux mouvements médians. L'Édition critique complète de 1963 (que suit la présente interprétation) place le Scherzo en second. Le Scherzo est dominé par la dissension

rythmique. Ce qu'on remarque d'abord est la similitude avec le premier mouvement, mais il s'agit d'une variante grotesque de la musique précédente. Le Trio, qui revient à deux reprises, est d'une extrême irrégularité métrique. Alma Mahler y entendait « le jeu arythmique de jeunes enfants ». Dans la coda, selon elle, « les voix enfantines deviennent de plus en plus tragiques, pour finalement mourir dans un gémissement ».

Après cette musique d'une violence contenue, l'Andante est un baume. La mélodie inspirée est une merveille de phrasé subtil, dans une orchestration magique, avec des taches de couleur des vents qui mettent mieux en relief tel ou tel point sur la courbe mélodique. À son retour, dans la suite du mouvement, Mahler, outre qu'il ajoute une douce et aérienne contre-mélodie pour les violons avec sourdine, fait parcourir à sa ligne un chemin qui va du hautbois au basson, puis au cor, etc., avec les couleurs changeantes qui se chevauchent délicatement. Le mouvement dans son ensemble balaye une surprenante étendue harmonique, avec un point culminant dans la tonalité lointaine et lumineuse de *mi* majeur, arrivée pour laquelle Mahler ramène la mystérieuse sonorité des cloches à vache.

Les intentions définitives de Mahler quant à l'ordre de ces deux mouvements médians ne sont pas claires. L'autographe place le Scherzo avant l'Andante, de même que la première édition, publiée avant la création. Pour cette première exécution, toutefois, ainsi que pour la deuxième édition, Mahler inversa cet ordre. On dit qu'il souhaita ensuite rétablir l'ordre primitif, mais sans en avoir de preuve solide. Musicalement, il y a de bonnes raisons de placer le Scherzo avant l'Andante. Son effet en tant que parodie du premier mouvement est plus grand s'il suit aussitôt ce mouvement; le répit qu'apporte l'Andante est d'autant plus éloquent s'il arrive après; le double impact des premier et deuxième mouvements, juste avant le finale, très éprouvant, affectivement, et les relations tonales (dont on perçoit le résultat, même si on ne peut mettre un nom dessus) sont plus parlantes.

Le Finale n'est pas beaucoup plus long que le premier mouvement, mais il paraît vaste. Du bruit sourd d'un *do* grave monte un large tourbillon de poussière étrangement lumineuse. Les premiers violons se détachent de cette nébuleuse pour déclamer une phrase de récitatif passionnée, qui, dans sa descente, se heurte à un spectre qu'on n'avait pas rencontré depuis longtemps – l'accord majeur qui passe en mineur, et les tambours avec leur

rythme de marche féroce. Au moment où tout cela s'estompe, les cordes graves marquent un repos sur un *la* grave.

En à peine plus d'une demi-minute, Mahler définit la tâche harmonique du finale : il s'agit de rétablir la primauté de la tonalité centrale de la symphonie, *la* mineur. Le plan de Mahler est la forme sonate familière, avec introduction, exposition, développement, réexposition et coda. Il est réalisé d'une manière entièrement originale, et l'introduction reparaît, toujours variée, à chaque jointure.

On pourrait aussi décrire la pièce autrement. À partir de l'introduction, la musique gagne peu à peu le monde des marches. Le héros s'avance pour conquérir, mais, alors qu'il est en pleine confiance, un coup l'abat. Pour cela, Mahler voulait un « coup bref, puissant, de sonorité pesante, de caractère *non* métallique, tel un coup de hache ». La musique accumule l'énergie, la marche en avant devient plus frénétique, avant d'être arrêtée de nouveau par un second coup.

Dans la conception primitive de Mahler, un troisième coup coïncidait avec l'accord de *la* majeur du « destin », à la dernière apparition du tourbillon de poussière introductif, mais il l'élimina lors de la révision. Le caractère

irrépressible de cette monstrueuse introduction suffit. À sa dernière apparition, il commence en *la* mineur, et l'accord du destin est le dernier *la* majeur qu'on entende. Sur un long roulement de timbales qui engluie la musique dans la tonalité de *la* mineur, les trombones et le tuba bégayaient des fragments de musique funèbre. La symphonie fait une halte, s'estompe dans l'inaudible. Le geste final, brutal, est un soudain éclat de *la* mineur avec, derrière, le dernier signal sinistre des tambours.

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. 6 IN A-MOLL

In den Sommern der Jahre 1903 und 1904 war Mahler so glücklich wie nie zuvor in seinem Leben. Doch gerade in dieser Zeit schrieb er seine dunkelste Musik, die 6. Symphonie und die zwei letzten der *Kindertotenlieder*. Seine Frau Alma war verständlicherweise entsetzt über die plötzliche Besessenheit ihres Mannes von der Idee des Kindstodes—die Mahlers hatten zu dieser Zeit zwei gesunde Töchter—und als im Sommer 1907 ihr ältestes Kind Maria an Diphtherie starb, war sich Alma sicher, dass ihr Ehemann das Schicksal in Versuchung geführt haben mußte. Mahler selbst war anderer Meinung. Er war überzeugt, dass ein Künstler zwar die Kraft der Intuition besäße und demnach Ereignisse voraussagen könnte, bevor diese tatsächlich einträten, durch solche Vorahnungen aber niemals dem Schmerz selbst entkommen könnte. Er hatte vom Finale der 6. Symphonie die Vorstellung, dass der “Held” überfallen wird von “drei Hammerschlägen des Schicksals, deren letzter den Helden fällt, wie man einen Baum fällt.” Der Sommer 1907 sollte ihm genau dies bringen: zuerst Marias Tod, die Diagnose seiner

eigenen Herzkrankheit und das bittere Ende seiner Ära als Direktor der Wiener Hofoper. Und wieder—wie Alma vermutet hatte—stellte sich die 6. Symphonie als autobiographisches Werk, die späteren Ereignisse vorwegnehmend, heraus.

Schrieb Mahler wirklich über sich selbst? Schrieb er über die kommende Apokalypse von 1914? Über Auschwitz und Babi Yar? Oder schrieb er einfach eine Symphonie? Wir wissen von Alma, dass Mahler bei der Komposition dieses Werks gefühlsmäßig involvierter war, als bei jedem anderen Werk in seinem Leben; dass er nach der Generalprobe für die Uraufführung, die er am 27. Mai 1906 in Essen dirigierte, “in seinem Künstlerzimmer auf und abging, seine Hände ringend und unfähig sich selbst zu kontrollieren”; dass er sich vor diesem Konzert fürchtete (und schließlich auch schlecht dirigierte), weil er glaubte, durch die von ihm in der Symphonie heraufbeschworenen Dämonen außer Kontrolle zu geraten. Die 6. Symphonie ist als Ganzes von einer tragischen Vision durchdrungen. Und dort wo sich Mahlers restliche Symphonien in Triumph und stille Seligkeit und selbst an deren dunklesten Stellen in ein Sich-Abfinden und Annehmen

der Situation auflösen, verbleibt die 6. Symphonie einzigartig hinsichtlich ihres Schlusses in Moll.

Mahler beginnt mit einem grimmigen Marsch. Wir erahnen diesen bereits in der fünf-taktigen, von stetigem Crescendo gekennzeichneten Einleitung, nachder das Orchester mit dem ersten Thema voll einsetzt. Dann, während eines leiser werdenden Wirbels auf der kleinen Trommel, spielt die Pauke einen links...links...links-rechts-links Marsch-Rhythmus. Darüber erklingen drei Trompeten mit einem Akkord in A-Dur. Auch sie werden leiser und auf halbem Weg wechselt der Akkord von Dur nach Moll. Das genügt. "Schicksal" oder "Tragödie"—keine Worte können es besser ausdrücken als die Musik.

Ein schwungvolles Lebensgefühl kommt auf und eine leidenschaftliche Melodie beginnt, die—nach ihren eigenen Angaben—Alma selbst repräsentiert. Kurz von einem grotesken Marsch-ähnlichen Staccato unterbrochen, führt "Alma" in zärtlichem Decrescendo die Exposition zu Ende. Es folgt eine Episode, in der Marsch-Rhythmen die Entwicklung dominieren. Dann schwingt sich Mahler auf Bergeshöhen. Celesta und die geteilten Violinen spielen mysteriöse Akkord-Kaskaden, wie aus der Ferne hört man den

undeutlichen Klang von Kuhglocken. Als Symbol der weltfernen Abgeschiedenheit bedeuteten diese für Mahler den “letzten Gruß der Welt an den immer höher steigenden Bergwanderer.” Das Erwachen aus dieser Vision kommt aber abrupt und unsanft. “Alma” erscheint rechtzeitig und der Satz endet mit “ihr” in einer triumphal rauschenden Geste.

Mahler hatte anscheinend Schwierigkeiten sich für die Abfolge der zwei mittleren Sätze zu entscheiden. In der “Kritischen Kompletten Gesamtausgabe” von 1963 (welche der vorliegenden Aufnahme zugrunde liegt) ist das Scherzo als zweiter Satz angeführt. Dieses wird von rhythmischer Uneinigkeit beherrscht. Vorerst ist zwar eine gewisse Ähnlichkeit mit dem ersten Satz zu beobachten, was sich dann aber als groteske Variante zum Vorangegangenen herausstellt. Das Trio wird zweimal gespielt und ist von extremer metrischer Unregelmäßigkeit gekennzeichnet. Alma Mahler glaubte, darin das “arhythmische Spielen der beiden kleinen Kinder, die torkelnd durch den Sand laufen” zu hören. Die Coda schließlich kommentierte sie mit den Worten: “Schauerlich—diese Kinderstimmen werden immer tragischer, und zum Schluss wimmert ein verlöschendes Stimmchen.”

Das Andante ist—nach all dieser unterschwelligen Gewalttätigkeit—

Balsam. Die inspirierende Melodie ist ein Wunder an feinsinniger Phrasierung und geheimnisvoller Orchestrierung, Klangfarben-Tupfer der Blasinstrumente streichen diese oder jene Stelle der melodischen Linie heraus. Mahler fügt ihr bei ihrer Wiederkehr später im Satz nicht nur eine weiche aufsteigende Gegenmelodie für gedämpfte Violinen hinzu, sondern zeichnet ihren Verlauf von der Oboe über das Fagott zum Horn und läßt diese wechselnden Klangfarben feinfühlig ineinandergreifen. Der ganze Satz ist von überraschendem harmonischen Schwung, seinen Höhepunkt markiert ein leuchtendes E-Dur. An dieser Stelle bringt Mahler erneut den mysteriösen Klang der Kuhglocken.

Was letztlich bei Mahler den Ausschlag für die Reihenfolge der Sätze gegeben hat, ist unklar. Der Autograph und die erste gedruckte Ausgabe, die noch vor der Uraufführung besorgt wurde, verzeichnen das Scherzo vor dem Andante. Für die Uraufführung und die zweite Auflage hat Mahler die Abfolge jedoch genau umgekehrt. Schließlich, so scheint es zumindestens, wollte er die ursprüngliche Ordnung wiederhergestellt wissen, wofür aber keine eindeutigen Beweise vorliegen. Musikalisch betrachtet, macht das Scherzo vor dem Andante mehr Sinn, da sein Charakter als Parodie des

ersten Satzes in diesem Fall der unmittelbaren Aufeinanderfolge einen stärkeren Eindruck hinterläßt. Die Atempause die das Andante gewährt, ist ausdrucksstärker, wenn es erst an dritter Stelle vor dem emotional belastenden Finale geboten wird und die Verwandtschaftsbeziehungen der Tonarten sind dann aufgrund ihrer Nähe zueinander fühlbar stimmiger.

Das Finale ist nicht um vieles länger als der erste Satz, hinterläßt aber einen umso mächtigeren Eindruck. Ein Donnerschlag auf dem großen C markiert den Grund, von dem aus ein Wirbel von seltsam leuchtendem Staubpulver aufsteigt. Die ersten Violinen sondern sich von diesem Nebel ab, um eine leidenschaftliche Recitativ-artige Phrase vorzutragen. Bei ihrem Abstieg stößt diese Melodie auf jenes Gespenst, dem wir nun schon lange nicht mehr begegnet sind: es ist der sich in Moll auflösende Dur-Akkord („Schicksalsakkord“), begleitet vom Marsch-Rhythmus der kleinen Trommel.

Als sich dies verflüchtigt, sammeln sich die tieferen Streichinstrumente auf dem tiefen A. In nicht einmal einer halben Minute hat Mahler die Harmonien des Finales definiert und die Vorherrschaft der für diese Symphonie zentralen Tonart a-Moll wiederhergestellt. Mahlers formaler Plan ist die vertraute Sonatensatzform mit Einleitung, Exposition,

Durchführung, Reprise und Coda. Diese aber wurde hier in sehr origineller Weise realisiert; so kehrt die Einleitung mehrmals in immer erneut variierten Form wieder.

In einer metaphorischen Weise könnte man die Einleitung als eine Welt des Marschierens beschreiben, in die die Musik erst langsam eindringt. Der Held schreitet fest entschlossen voran, doch mitten in einem Schwall von Zuversicht streckt ihn ein Hammerschlag zu Boden. Um diesen Effekt zu erzielen, wollte Mahler einen "kurzen, mächtigen, aber dumpf hallenden Schlag von *nicht* metallischem Charakter (wie ein Axthieb)." Die Musik ist gehäufte Energie, das vorwärtsdrängende Marschieren wird immer ekstatischer und kann schließlich nur von einem zweiten Hammerschlag angehalten werden.

Mahlers ursprüngliche Konzeption sah einen dritten Hammerschlag vor, der mit dem bereits aus der Einleitung bekannten A-Dur-"Schicksalsakkord" aus dem Staubwirbel zusammenfallen sollte, was er aber dann in seiner Revision wieder zurücknahm. Die Unerschütterlichkeit der monströsen Einleitung erschien ihm genug. In ihrer letzten Variation beginnt die Einleitung in a-Moll, und der "Schicksalsakkord" ist das letzte A-Dur im

Stück. Während eines langen Trommelwirbels, der die Musik nach a-Moll transferiert, stammeln Posaunen und Tuba Fragmente von Begräbnismusik. Die Symphonie hält an und wird beinahe unhörbar. Die letzte, brutale und tragische Geste ist ein plötzlicher Windstoß in a-Moll und dahinter, ein unerbittlich letzter Zapfenstreich der Trommel.

—*Michael Steinberg. Übersetzung von 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, 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 hat nicht nur im Jahre 1926 als erstes amerikanisches Orchester überhaupt im Radio symphonische Musik aufgeführt, sondern wird auch noch heute überall in den USA gern gehört und leistet durch seine künstlerische Vielfalt einen wesentlichen Beitrag zum gegenwärtigen amerikanischen Musikleben.

THE SAN FRANCISCO SYMPHONY

Michael Tilson Thomas
Edwin Outwater
Vance George

Music Director & Conductor
Resident Conductor
Chorus Director

First Violins

Alexander Barantschik

Concertmaster

Naum Blinder Chair

Nadya Tichman

Associate Concertmaster

San Francisco Symphony

Foundation Chair

Mark Volkert

Assistant Concertmaster

75th Anniversary Chair

Jeremy Constant

Assistant Concertmaster

Mariko Smiley

Melissa Kleinbart

Katharine Hanrahan Chair

Sharon Grebanier

Naomi Kazama

Yukiko Kurakata

Suzanne Leon

Diane Nicholeris

Sarn Oliver

Florin Parvulescu

Victor Romasevich

Catherine Van Hoesen

Dan Banner*

Joseph Meyer*

Rudolph Kremer*

Second Violins

Dan Smiley

Principal

Dinner & Swig Families Chair

Darlene Gray

Associate Principal

Paul Brancato

Assistant Principal

Audrey Avis Asen-Hull Chair

Kum Mo Kim

Enrique Bocedi

Cathryn Down

Bruce Freifeld

Michael Gerling

Frances Jeffrey

Chunming Mo Kobialka

Daniel Kobialka

Kelly Leon-Pearce

Zoya Leybin

Robert Zelnick

Chen Zhao

Isaac Stern Chair

Amy Hiraga*

Violas

Geraldine Walther

Principal

Jewett Chair

Yun Jie Liu

Associate Principal

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

Cellos

Michael Grebanier
Principal
Philip S. Boone Chair
Peter Wyrick
Associate Principal
Peter Shelton
Assistant Principal
Barrie Ramsay Zesiger Chair
Margaret Tait
Barbara Andres
Barbara Bogatin
Jill Rachuy Brindel

David Goldblatt
Lawrence Granger
Carolyn McIntosh
Anne Pinsker

Basses

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

Flutes

Paul Renzi
Principal
Caroline H. Hume Chair
Robin McKee
Associate Principal
Catherine & Russell Clark Chair

Linda Lukas
Alfred S. & Dede Wilsey Chair
Catherine Payne
Piccolo

Oboes

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

Clarinets

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

Donald Carroll

Bass Clarinet

Bassoons

Stephen Paulson

Principal

Steven Dibner

Associate Principal

Rob Weir

Jacqueline & Peter Hoefler Chair

Steven Braunstein

Contrabassoon

Horns

Robert Ward

Acting Principal

Jeannik Méquet Littlefield Chair

Lori Westin

Richard B. Gump Chair

Bruce Roberts

Acting Associate Principal

Jonathan Ring

Kimberly Wright

Doug Hull*

Trumpets

Glenn Fischthal

Principal

William G. Irwin Charity

Foundation Chair

Mark Inouye

Acting Associate Principal

Peter Pastreich Chair

Jeff Biancalana*

Chris Bogios

Trombones

Mark H. Lawrence

Principal

Robert L. Samter Chair

Paul Welcomer

John Engelkes

Bass Trombone

Tuba

Floyd Cooley

James Irvine Chair

Craig Knox*

Harp

Douglas Rieth

Timpani

David Herbert

Percussion

Jack Van Geem

Principal

Carol Franc Buck

Foundation Chair

Raymond Froehlich

Tom Hemphill

James Lee Wyatt III*

Keyboards

Robin Sutherland

John G. Van Winkle

Principal Librarian

* Acting member of the
San Francisco Symphony

CREDITS

THIS RECORDING OF MAHLER'S SYMPHONY No. 6
WAS MADE POSSIBLE BY THE ENCOURAGEMENT
AND GENEROUS LEADERSHIP FUNDING OF MR. GORDON GETTY.

SPECIAL THANKS TO DAVID KAWAKAMI AND COLIN CIGARRAN
OF THE SONY SUPER AUDIO CD PROJECT

PRODUCER: ANDREAS NEUBRONNER
BALANCE ENGINEER: PETER LAENGER
TAPE OPERATOR: ANDREAS RUGE
EDITING, REMIXING AND MASTERING: ANDREAS RUGE,
ANDREAS NEUBRONNER
TECHNICAL ASSISTANCE: JACK VAD
DSD RECORDING: GUS SKINAS
ART DIRECTION & DESIGN: ALAN TRUGMAN
COVER PHOTO: SUSAN SCHELLING
INSIDE COVER PHOTO: TERRENCE MCCARTHY
MAHLER PHOTO: THE KAPLAN FOUNDATION COLLECTION, NEW YORK
EDITORIAL: LARRY ROTHE
MAHLER SYMPHONY no.6, CRITICAL EDITION C.F. KAHNT, PUBLISHER

COPYRIGHT 2001 SFS MEDIA
ALL EDITORIAL MATERIALS COPYRIGHT © 2002 SAN FRANCISCO SYMPHONY.
LOUISE M. DAVIES SYMPHONY HALL, SAN FRANCISCO, CA 94102 (415) 552-8000
PRINTED & MANUFACTURED IN THE USA AND GERMANY.



SAN FRANCISCO
SYMPHONY

GUSTAV MAHLER

Symphony No. 6

SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS, *conductor*

Disc 1

1ST MOVEMENT: ALLEGRO ENERGICO, MA NON TROPPO. HEFTIG, ABER MARKIG 24:33

2ND MOVEMENT: SCHERZO: WUCHTIG 14:02

3RD MOVEMENT: ANDANTE MODERATO 17:27

Disc 2

4TH MOVEMENT: FINALE: ALLEGRO MODERATO—ALLEGRO ENERGICO 31:22

RECORDED LIVE AT DAVIES SYMPHONY HALL IN SAN FRANCISCO SEPTEMBER 12 - 15, 2001

 SAN FRANCISCO SYMPHONY

Visit the San Francisco Symphony at www.sfsymphony.org

All rights reserved by San Francisco Symphony

2 DISC SET



DSD
Direct Stream Digital

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



This stereo hybrid SACD can be played on any standard compact disc player. 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 reproduction by any means is forbidden without prior written permission from SFS Media. All rights reserved by copyright holders 2001. SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony and Philips.

Distributed in the US
by Delos International 

Distributed outside the
US by Avante 

821936-0001-2

TOTAL PLAYING TIME: 87:30

