



Mahler
Amsterdam, 1909

The Kaplan Foundation Collection, New York

Symphony No. 4 in G major

Many a love affair with Mahler has begun with the sunlit Fourth Symphony. Mahler thought of it as a work whose transparency, relative brevity, and non-aggressive stance might win him new friends. Except for the finale, which he composed earlier, he wrote the symphony between June 1899 and April 1901, leading the first performance in November 1901 with the Kaim Orchestra of Munich. It enraged its first hearers.

The very qualities Mahler had banked on were the ones that annoyed. What was the composer of the *Resurrection* Symphony up to with this new-found naïveté? Most of the answers were politicized, anti-Semitic, ugly. Today, we perceive that what Mahler was writing was just a Mahler symphony, uncharacteristic only in its all but exclusive involvement with the bright end of the expressive range. But naïve? The rustic violin tune, yes, is so popular in tone that we can hardly imagine it didn't always exist, but it is also *pianissimo*, which is the first step toward subverting its simplicity. Then Mahler accents it in two places, both unexpected. The first phrase ends, and

while clarinets and bassoons mark the beat, low strings suggest a surprising though charmingly appropriate continuation. A horn interrupts them mid-phrase and itself has the words taken out of its mouth by the bassoon. At that moment, the cellos and basses assert themselves with a severe “as I was saying,” just as the violins chime in with their own upside-down thoughts on the continuation that the lower strings had suggested four bars earlier. And this game of interruptions, resumptions, extensions, reconsiderations, and unexpected combinations continues.

In an essay published in his 1968 collection *Impromptus*, Theodor W. Adorno defined the essence of Mahler’s universe. It was, he said, a place where the mundane intersects with startling departures from the commonplace. Ideas lead to many different conclusions and can be ordered in many ways. Mahler’s master here is the Haydn of the London symphonies and string quartets of the 1790s. The scoring, too, rests on Mahler’s ability to apply an original and altogether personal fantasy to resources not in themselves extraordinary. Trombones and the tuba are absent; only the percussion is on the lavish side. Mahler plays with this orchestra as though with a kaleidoscope. He can write a brilliantly sonorous tutti but hardly ever does.

What he likes better is to have the thread of discourse passed rapidly and wittily from instrument to instrument, section to section. He thinks polyphonically, but he enjoys combining textures and colors as much as combining themes.

He could think of the most wonderful titles for the movements of this symphony, he said, but he refused “to betray them to the rabble of critics and listeners” who would then subject them to “their banal misunderstandings.” We do, however, have his name for the scherzo: *Freund Hein spielt zum Tanz auf; der Tod streicht recht absonderlich die Fiedel und geigt uns in den Himmel hinauf* (“Friend Hal strikes up the dance; Death gives a bizarre performance on the fiddle and plays as we go up to heaven”). “Friend Hal” is a fairy-tale bogey whose name is most often a euphemism for Death. Alma Mahler amplified this hint by writing that here “the composer was under the spell of the self-portrait by Arnold Böcklin, in which Death fiddles into the painter’s ear while the latter sits entranced.” Death’s fiddle is tuned a whole tone high to make it harsher (the player is also instructed to make it sound like a country instrument and to enter “very aggressively”). Twice, Mahler tempers these grotesqueries with a gentle trio.

The adagio, which Mahler thought his finest slow movement, is a set of softly and gradually unfolding variations. It is rich in seductive melody, but the constant feature to which Mahler returns is the tolling of the basses, *piano* under the *pianissimo* of the violas and cellos. The variations, twice interrupted by a leanly scored lament in the minor mode, become shorter, more diverse in character, more given to abrupt changes of outlook. They are also pulled more and more in the direction of E major, a key that asserts itself dramatically at the end of the movement in a blaze of sound. Working miracles in harmony, pacing, and orchestral fabric, Mahler brings us back to serene quiet on the threshold of the original G major, but when the finale almost imperceptibly emerges, it is in E. Our entry into this region has been prepared, but it is well that the music sound new, for Mahler means us to understand that now we are in heaven.

In 1892, Mahler composed a song he called “*Das himmlische Leben*” (“Life in Heaven”), on a text from *Des Knaben Wunderhorn* (*The Boy’s Magic Horn*), a collection of German folk poetry. Mahler began to write *Wunderhorn* songs immediately after completing the First Symphony in 1888 (he had already borrowed a *Wunderhorn* poem for the first of his *Songs of a Wayfarer* of

1884-85). The *Wunderhorn* touches the Second, Third, and Fourth symphonies. The Third Symphony's fifth movement is a *Wunderhorn* song, "Es sungen drei Engel" ("Three Angels Sang"), and Mahler intended to end that symphony with "Das himmlische Leben," the song that is now the finale of the Fourth. That explains why the Third appears to "quote" the Fourth, twice in the minuet and again in the "Drei Engel" song: Those moments prepare for an event that was not, after all, allowed to occur.

For that matter, Mahler planned parts of the Fourth Symphony from the end back, so that the song would appear to be the outcome of what was composed eight years after the song. It was important to him that listeners clearly understand how the first three movements all point toward and are resolved in the finale. The music, though gloriously inventive in detail, is of utmost cleanness and simplicity. The solemn and archaic chords first heard at "Sanct Peter im Himmel sieht zu" ("Saint Peter in heaven looks on") have a double meaning for Mahler; here, they are associated with details about the domestic arrangements in this mystical, sweetly scurrile picture of heaven, but in the Third Symphony they belong with the self-castigation at having transgressed the Ten Commandments and with the plea for forgiveness.

Whether you are listening to the Fourth and remembering the Third, or the other way around, the reference is touching. It reminds us, as well, how much all of Mahler's work is *one work*.

The poem is a Bavarian folk song called "*Der Himmel hängt voll Geigen*" ("Heaven is Hung with Violins"). On the text: Saint Luke's symbol is a winged ox. Saint Martha, sister of Lazarus, is the patron saint of those engaged in service of the needy. It is said that Saint Ursula and her ten companions, returning home to England from Rome, were slaughtered by Huns who hated them for their Christian faith. Over the centuries these eleven martyrs somehow became eleven thousand.

—*Michael Steinberg*

The SAN FRANCISCO SYMPHONY gave its first concerts in 1911 and has grown in acclaim under a succession of music directors: Henry Hadley, Alfred Hertz, Basil Cameron, Issay Dobrowen, Pierre Monteux, Enrique Jordá, Josef Krips, Seiji Ozawa, Edo de Waart, Herbert Blomstedt (now Conductor Laureate), and, since 1995, Michael Tilson Thomas. In recent seasons the San Francisco Symphony has won some of the world's most prestigious recording awards, among them France's Grand Prix du Disque, Britain's *Gramophone* Award, and the United States's Grammy for *Carmina burana*, Brahms's *German Requiem*, scenes from Prokofiev's *Romeo and Juliet*, and a Stravinsky album (recordings of *The Firebird*, *Perséphone*, and *Le Sacre du printemps*) that won three Grammys, including those for Classical Album of the Year and Best Orchestral Recording. The initial release in this Mahler cycle, of the Symphony No. 6, received the 2003 Grammy for Best Orchestral Performance. 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 regu-

larly 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.



Laura Claycomb, soprano

Photo: Lisa Kohler

Symphonie n° 4 en sol majeur

Bien des passions pour Mahler ont débuté avec l'ensoleillée Quatrième Symphonie. Mahler la considérait comme une œuvre dont la transparence, la relative brièveté et l'attitude non agressive pourraient lui gagner de nouveaux amis. À l'exception du finale, qu'il avait composé plus tôt, il écrivit la symphonie entre juin 1899 et avril 1901, dirigeant la création en novembre 1901 avec l'Orchestre Kaim de Munich. Elle mit en rage ses premiers auditeurs.

Les qualités mêmes sur lesquelles Mahler avait tablé furent celles qui agacèrent. Que cherchait donc le compositeur de la Symphonie *Résurrection* avec cette naïveté qu'il venait de découvrir ? La plupart des réponses furent politisées, antisémites, laides. Aujourd'hui, on se rend compte que Mahler écrivit simplement une symphonie de Mahler ; c'est seulement en se concentrant presque exclusivement sur l'extrémité lumineuse du registre expressif qu'elle était peu caractéristique du compositeur. Mais naïve ? La mélodie rustique de violon est en effet si populaire de ton qu'on n'imagine guère qu'elle n'ait pas toujours existé ; mais elle est également *pianissimo*, ce

qui est déjà un premier geste qui en ébranle la simplicité. Puis Mahler l'accentue en deux endroits, inattendus l'un et l'autre. La première phrase se termine, et tandis que les clarinettes et les bassons marquent la pulsation, les cordes graves proposent une continuation surprenante, quoique charmante et appropriée. Un cor les interrompt au milieu de leur phrase avant qu'un basson ne vienne lui ôter les mots de la bouche. À ce moment-là, les violoncelles et les contrebasses s'affirment, avec un sévère « comme j'étais en train de le dire », au moment précis où les violons font entendre leurs propres pensées, à l'envers sur la continuation que les cordes graves avaient proposée quatre mesures auparavant. Et ce jeu d'interruptions, de reprises, d'extensions, de reconsidérations et de combinaisons inattendues se poursuit.

« Transformer le cliché en événements » : c'est ainsi que Theodor W. Adorno caractérisait le travail de Mahler. Les idées conduisent à de nombreuses conclusions différentes et peuvent être ordonnées de bien des façons. Le maître de Mahler est ici le Haydn des Symphonies londoniennes et des quatuors à cordes des années 1790. L'orchestration repose elle aussi sur la capacité de Mahler à appliquer une fantaisie originale et tout à fait personnelle à des ressources qui ne sont pas en elles-mêmes extraordinaires. Les trombones et le tuba sont absents ; seules les percussions sont plutôt

généreuses. Mahler joue avec son orchestre comme avec un kaléidoscope. Il sait écrire des tutti brillants et sonores, mais le fait rarement. Ce qu'il préfère est faire passer le fil du discours rapidement et spirituellement d'un instrument à l'autre, d'un pupitre à l'autre. Il pense polyphoniquement, mais il aime combiner les textures et les couleurs tout autant que les thèmes.

Il songeait aux titres les plus merveilleux pour les mouvements de sa symphonie, disait-il, mais refusait « de les livrer à la populace des critiques et des auditeurs » qui les aurait alors soumis à ses « banales mésinterprétations ». On connaît néanmoins le nom qu'il donna au scherzo : *Freund Hein spielt auf. Freund Hein*, « L'ami Hein », est un personnage de contes de fées dont le nom est le plus souvent un euphémisme pour la Mort ; le titre du scherzo pourrait donc s'interpréter comme « La Mort se met à jouer ». Alma Mahler développa cette allusion en écrivant qu'ici « le compositeur était sous le charme de l'autoportrait d'Arnold Böcklin, où la Mort joue du violon à l'oreille du peintre, assis envoûté ». Le violon de la Mort est accordé un ton entier plus haut pour être plus dur (le musicien est également invité à le faire sonner comme un instrument rustique et à entrer « très agressivement »). À deux reprises, Mahler tempère ces grotesqueries avec un délicat trio.

L'adagio, que Mahler considérait comme son plus beau mouvement lent, est une série de variations qui se déploient doucement et progressivement. Il est riche en mélodies séduisantes, mais le trait constant auquel Mahler revient est le tintement des contrebasses, *piano* sous le *pianissimo* des altos et des violoncelles. Les variations, interrompues deux fois par une lamentation en mode mineur, à l'orchestration dépouillée, deviennent plus courtes, de caractère plus varié, et plus sujettes aux brusques changements de climat. Elles sont également de plus en plus attirées vers *mi* majeur, tonalité qui s'affirme de façon dramatique à la fin du mouvement dans une explosion sonore. Accomplissant des miracles d'harmonie, d'agogique et de texture orchestrale, Mahler nous ramène au calme serein, au seuil de la tonalité primitive de *sol* majeur ; mais, lorsque le finale émerge de façon presque imperceptible, il est en *mi*. Notre entrée dans cette région a été préparée, mais il est bon que la musique paraisse nouvelle, car Mahler veut que l'on comprenne que l'on est maintenant au ciel.

En 1892, Mahler composa une mélodie qu'il intitula « *Das himmlische Leben* » (« La Vie céleste »), sur un texte de *Des Knaben Wunderborn* (*Le Cor magique du garçon*), recueil de poésie populaire allemande. Mahler commença à écrire des lieder sur le *Wunderborn* aussitôt après avoir achevé sa Première

Symphonie en 1888 (il avait déjà emprunté un poème du *Wunderborn* pour le premier de ses *Chants d'un compagnon itinérant* de 1884-1885). Le *Wunderborn* touche les Deuxième, Troisième et Quatrième Symphonies. Le cinquième mouvement de la Troisième Symphonie est un lied du *Wunderborn*, « *Es sungen drei Engel* » (« Trois anges chantaient »), et Mahler avait l'intention de terminer cette symphonie par « *Das himmlische Leben* », le lied qui est maintenant le finale de la Quatrième. C'est ce qui explique que la Troisième semble « citer » la Quatrième, deux fois dans le menuet et de nouveau dans le lied des « Trois anges » : ces moments préparent un événement que Mahler ne laissa finalement pas survenir.

Du reste, Mahler a conçu certaines parties de la Quatrième Symphonie à partir de la fin, en sorte que le lied apparaît comme l'issue de ce qui avait été composé huit années après lui. Il était important pour lui que les auditeurs comprennent clairement comment les trois premiers mouvements dirigent tous l'auditeur vers le finale, où ils sont résolus. La musique, d'une superbe invention dans le détail, est néanmoins d'une netteté et d'une simplicité extrêmes. Les accords solennels et archaïques qu'on entend pour la première fois sur « *Sanct Peter in Himmel siebt zu* » (« Saint Pierre veille au ciel ») ont une double signification pour Mahler ; ici, ils sont associés à des détails

sur les dispositions domestiques dans ce tableau mystique, un peu cocasse, du paradis ; mais dans la Troisième Symphonie ils se rattachent aux reproches d'avoir enfreint les Dix Commandements et à l'imploration du pardon. Qu'on écoute la Quatrième en se rappelant la Troisième, ou inversement, la référence est touchante. Cela nous rappelle aussi à quel point l'œuvre de Mahler est une *œuvre unique*.

Le poème est le chant populaire bavarois intitulé « *Der Himmel hängt voll Geigen* » (« Le ciel est tapissé de violons »). À propos du texte : le symbole de saint Luc est un bœuf ailé. Sainte Marthe, la sœur de Lazare, est la sainte patronne de ceux qui sont au service des nécessiteux. On dit que sainte Ursule et ses dix compagnes, rentrant de Rome en Angleterre, furent massacrées par des Huns qui les haïssaient pour leur foi chrétienne. Au fil des siècles, ces onze martyres sont devenues onze mille.

–*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.

Sinfonie Nr. 4 in G-Dur

So manch eine Liebesaffäre hat mit Mahlers sonniger 4. Sinfonie begonnen. Auch Mahler hoffte, dass die Transparenz, relative Kürze und wenig aggressive Stimmung dieses Werks ihm neue Freunde einbringen würde. Außer dem Finale, das er schon früher komponiert hatte, schrieb er die Sinfonie zwischen Juni 1899 und April 1901. Die Uraufführung bestritt das Kaim Orchester München (heute: Münchner Philharmoniker). Ganz im Gegensatz zu Mahlers Erwartungen waren die Hörer über das Werk empört.

Gerade jene Qualitäten des Werks, auf die Mahler gesetzt hatte, erregten schließlich den Unmut des Publikums. Wie verhielt sich beispielsweise die Einfachheit in Mahlers neuem Werk mit der Komplexität seiner *Auferstehungs-Sinfonie*? Viele Kommentare waren politisierend, antisemitisch und gemein. Aus heutiger Sicht schrieb Mahler einfach eine typische Mahler Sinfonie, uncharakteristisch einig in ihrem expressiven und breit angelegten Ende. Aber einfach? Die ländlich anmutende Melodie der Violinen ist zwar sehr bekannt, aber sie ist in Pianissimo gehalten, was als ein erster Schritt gewertet werden kann, ihre Einfachheit zu untergraben. Dann setzt Mahler

zwei völlig unerwartete Akzente. Die erste Phrase endet und während Klarinetten und Fagotte den Puls aufrechterhalten, stellen die tiefen Streicher überraschend eine charmante, aber passende Fortsetzung der Melodie vor. Ein Horn unterbricht die Melodie, das Fagott nimmt dem Horn wieder das Wort aus dem Mund und in diesem Moment setzen sich die Celli und Bässe mit einem gestrengen „wie ich schon sagte“—ähnlich dem Motiv der Violinen ein paar Takte zuvor—durch. Und dieses Spiel von Unterbrechung, Fortsetzung, Erweiterung, Wiederaufnahme und unerwarteter Kombination setzt sich weiter fort.

Theodor W. Adorno schrieb dazu in seinem 1968 erschienenen Essayband *Impromptus*: „Das Verhältnis von Abweichungen und Idiom definiert den Kosmos von Mahler“. Musikalische Ideen führen in unterschiedlichen kompositorischen Anordnungen zu unterschiedlichen klanglichen Ergebnissen. Mahlers Vorbild in dieser Hinsicht war Joseph Haydn mit seinen Londoner Sinfonien und Streichquartetten der 1790er Jahre. Die Instrumentierung der 4. Sinfonie basiert auf Mahlers Fähigkeit, die eigenen musikalischen Ideen und Fantasien mit anderem musikalischen Material zu verbinden. Posaunen und Tuba fehlen vollständig, dafür sind

Schlaginstrumente reichlich vorgesehen. Mahler spielt mit dem Orchester wie mit einem Kaleidoskop. Er könnte ein klanglich brillantes Tutti schreiben, aber Mahler verzichtet ganz bewusst darauf. Stattdessen spinnt er schnell und geistreich einen roten Faden von einem Instrument zum anderen. Mahler hatte einen Hang zur polyfonen Schreibweise; dies äußert sich genauso an der Kombination von Klangfarben und Texturen wie an der von musikalischen Themen.

Mahler hätte sich die wunderbarsten Namen für die Sätze dieser Sinfonie ausdenken können. Er hätte sie diesem lärmenden Haufen von Kritikern und Hörern verraten können, die sie dann ihrer weiteren banalen Fehlinterpretation unterziehen würden, wie er einmal sarkastisch meinte. Mahler aber verweigerte. Wir haben den Titel für das Scherzo, der ursprünglich „Freund Hein spielt zum Tanz auf; der Tod streicht recht absonderlich die Fiedel und geigt uns in den Himmel hinauf“ lautete. Alma Mahler merkte dazu an, dass Mahler unter dem Eindruck eines Gemäldes von Arnold Böcklin stand, auf dem der Tod einem Maler ins Ohr fiedelt. Die Fiedel des Todes ist einen Ton höher gestimmt, um ihren Klang rauer zu machen. Außerdem wird der Spieler instruiert, das Instrument in

volkstümlicher Manier zu spielen und „immer stark hervortretend und ohne Dämpfer ... sehr zerfahrend“ einzusetzen.

Das Adagio, das Mahler selbst als seinen besten langsamen Satz bezeichnete, ist eine Ansammlung sich langsam und stetig entwickelnder Variationen. Es ist reich an verführerischen Melodien, aber das musikalische Merkmal, zu dem Mahler konsequent zurückkehrt, ist der unter dem Pianissimo der Bratschen und Celli herumtollende Bass im Piano. Die Variationen werden zweimal von einer Wehklage in Moll unterbrochen und werden schließlich kürzer und unterschiedlicher im Charakter. Mahler moduliert immer mehr in Richtung E-Dur, eine Tonart, die besonders am Ende des Satzes in einem Meer von Klängen durchschimmert. Nachdem Mahler Wunderwelten von Harmonie, Tempo und orchestralem Gewebe ausgearbeitet hat, bringt uns die Musik zu einer heiteren und klaren Szene und an die Türschwelle der anfänglichen G-Dur Tonart zurück. Aber sobald sich das Finale fast unhörbar entfaltet, ist es wieder in E-Dur. Diese Tonart wurde sorgfältig vorbereitet, die Musik jedoch klingt neu—für Mahler bedeutet sie den Eintritt in den Himmel.

1892 komponierte Mahler ein Lied, das er *Das himmlische Leben* nannte.

Der Text stammte aus *Des Knaben Wunderhorn*, einer Sammlung deutscher Volkspoesie. Mahler begann unmittelbar nach Vollendung seiner 1. Sinfonie 1888 mit der Vertonung der Wunderhorn-Gedichte. 1884 hatte er schon ein Gedicht dieses Zyklus' für das erste der *Lieder eines fahrenden Gesellen* verwendet. Die Wunderhorn-Lieder berühren die 2., 3. und 4. Sinfonie. Das Material des fünften Satzes der 3. Sinfonie ist das Lied *Es sungen drei Engel*. Mahler hatte ursprünglich beabsichtigt, die 3. Sinfonie mit dem Lied *Das himmlische Leben* zu beenden, mit einem Lied, das nun als das Finale der 4. Sinfonie erscheint. Dies könnte auch eine Erklärung sein, auf welche Weise die 3. Sinfonie die 4. kommentiert: zweimal im Menuett und dann wieder im Lied von den drei Engeln. Diese Momente bereiten allesamt ein Ereignis vor, das nach all dem, nun eintreten darf.

Zu diesem Zweck plante Mahler Teile der 4. Sinfonie von hinten nach vorne, damit *Das himmlische Leben* als Ergebnis all dessen erscheinen würde, was in Wahrheit schon acht Jahre früher komponiert worden war. Mahler wollte dem Hörer zu verstehen geben, dass sich die ersten drei Sätze im Finale auflösen. Obwohl verspielt bis ins Detail komponiert, ist die Musik von höchster Klar- und Einfachheit. Die feierlichen und archaischen

Akkorde, die schon im Lied *Das himmlische Leben* (Textstelle: „Sanct Peter in Himmel sieht zu“) erklingen waren, besitzen für Mahler doppelte Bedeutung: Hier an dieser Stelle werden sie mit einer häuslichen Szene in einem mystisch süßlich skurrilen Bild des Himmels assoziiert; dort in der 3. Sinfonie gehören sie zur Selbstzüchtigung nach dem Verstoß gegen die zehn Gebote Gottes, verbunden mit der Bitte um Verzeihung. Ob man nun die 4. Sinfonie hört und an die 3. Sinfonie erinnert wird oder umgekehrt — der Verweis ist berührend. Diese Stellen erinnern den Hörer immer wieder, dass Mahlers Werk ein Gesamtwerk darstellt.

Der Text des himmlischen Lebens basiert auf dem bayerischen Volkslied *Der Himmel hängt voller Geigen*: der heilige Lukas schwingt seine Axt, um einen Ochsen zu erlegen, die heilige Martha, Lazarus' Schwester, ist die Schutzpatronin aller derer, die ihre Hilfe den Bedürftigen widmen. Die heilige Ursula und ihre zehn Begleiter, die sich auf dem Weg von Rom nach England befanden, wurden auf ihrem Heimweg von den Hunnen für ihren christlichen Glauben hingerichtet. Aus diesen elf wurden im Volkslied im Lauf der Jahrhunderte auf merkwürdige Weise elftausend.

—*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 bedeutendsten Schallplatten-Preise gewinnen wie den französischen *Grand Prix du Disque*, den britischen *Gramophone Award* und den US *Grammy* für eine Aufnahme von Orffs *Carmina burana*, *Ein deutsches Requiem* von Brahms und Auszügen von Prokofievs *Romeo und Julia*. Eine Aufnahme mit Werken Igor Strawinskys (*Feuervogel*, *Perséphone* und *Le Sacre du printemps*) wurde mit drei Grammys (u.a. in den Kategorien „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 (ECHO Klassik Preis 2003, „Sinfonische Einspielung des Jahres“), zwei Copland-Alben und eine Gershwin-Aufnahme, die das Programm der Eröffnungsgala der Saison 1998

in der Carnegie Hall in New York beinhaltet. Dieses Konzert wurde auch im nationalen Fernsehen in der Reihe *Great Performances* gesendet. Das San Francisco Symphony Orchester ist regelmäßig in den USA, Europa und Asien zu hören und debütierte 1990 mit großem Erfolg bei den Salzburger Festspielen. Einige der bedeutendsten Dirigenten der Welt konnten als Gastdirigenten des San Francisco Symphony Orchesters engagiert werden, darunter Bruno Walter, Leopold Stokowski, Leonard Bernstein, Sir Georg Solti und Kurt Masur. Die Liste der Komponisten, die das Orchester dirigierte reicht von Strawinsky und Prokofiev über Ravel und Schönberg zu Copland und John Adams. 1980 übersiedelte das Orchester in die neuerbaute Louise M. Davies Symphony Hall. Im selben Jahr wurde auch das San Francisco Jugendsymphonie-Orchester gegründet. Der San Francisco Symphony Chorus ist auf dem Soundtrack der drei weltbekannten Filme *Amadeus*, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* und *Der Pate III* zu hören. Das San Francisco Symphony 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.

Sinfonie Nr. 4

Wir geniessen die himmlischen
Freuden,
D'rum thun wir das Irdische
meiden.
Kein weltlich' Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt Alles in sanftester Ruh'!

Wir führen ein englisches
Leben!
Sind dennoch ganz lustig
daneben!
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sanct Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein
auslasset,
Der Metzger Herodes drauf
passet!
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu
Tod!

Symphony No. 4

We delight in the heavenly joys,
and keep clear of the things of
the earth.
There's no worldly racket
to be heard in heaven.
Everything here lives in the
gentlest peace!
We live an angelic life!

And a happy one, too!

We dance and leap,
we jump and sing.
Saint Peter in heaven looks on.

John lets the young lamb out,
the butcher Herod lies in wait.
We lead a patient,
innocent, patient,
dear little lamb to its death!

Symphonie N° 4

Nous goûtons les joies célestes,
et évitons donc les choses
terrestres.
Il n'y a pas de vacarme d'ici bas
qu'on entende au ciel !
Tout vit dans la paix la plus
douce !
Nous menons une vie
angélique !
Et nous sommes très heureux !

Nous dansons etsautons,
Nous bondissons et chantons !
Saint Pierre veille au ciel !

Jean fait sortir le petit agneau,
le boucher Hérode attend !
Nous conduisons un patient,
innocent, patient,
paisible petit agneau à la mort !

Sanct Lucas den Ochs'n thät
schlachten
Ohn' einig's Bedenken und
Achten,
Der Wein kost kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das
Brot.

Gut' Kräuter von allerhand
Arten,
Die wachsen im himmlischen
Garten!
Gut' Spargel, Fisolen

Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns
bereit!
Gut' Äpfel, gut' Birn' and gut'
Trauben!
Die Gärtner, die Alles erlauben!

Willst Rehbock, willst Hasen,
Auf offener Strassen sie laufen
herbei.

Saint Luke slaughters the ox
without a thought or concern.

The wine costs nothing
in the heavenly cellar.
The angels bake the bread.

Good greens of all kinds
grow in the heavenly garden!
Good asparagus, string beans,
and anything we want!
Whole bowls await us!

Good apples, good pears, and
good grapes!
The gardeners allow every-
thing!
If you want deer or rabbit,
they run free in the streets.

Saint Luc tue le bœuf
sans réfléchir ni faire attention.

Le vin ne coûte rien
à la cave céleste.
Les anges font cuire le pain.

De bons légumes de toute sorte
poussent dans le jardin céleste !

De bonnes asperges, des
haricots
et tout ce que nous voulons !
Des bols entiers sont prêts pour
nous !

De bonnes pommes, de bonnes
poires, de bon raisin !
Les jardiniers permettent tout !

Si tu veux du chevreuil, du
lièvre,
ils passent dans la rue.

Sollt ein Fasttag etwa kommen

Alle Fische gleich mit Freuden
angeschwommen!

Dort Läuft schon Sanct Peter
Mit Netz and mit Köder
Zum himmlischen Weiher
hinein.

Sanct Martha die Köchin muss
sein.

Kein Musik ist ja nicht auf
Erden,

Die uns'rer verglichen kann
werden.

Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sanct Ursula selbst dazu lacht!

Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!

Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen!
Dass Alles für Freuden erwacht.

—von Des Knaben Wunderhorn

Should a day of fasting come
along,
all the fish come swimming
happily!

There goes Saint Peter running
with net and bait
to the heavenly pond.

Saint Martha will be the cook.

No music on earth

can compare with ours.

Eleven thousand maidens
step out to dance!
Even Saint Ursula laughs at the
sight!

Cecilia and her family
are first-rate court musicians!

The heavenly voices
gladden our senses,
and everything wakes to joy.

—from Des Knaben Wunderhorn,
Translation: Larry Rothe

S'il vient un jour de jeûne,

tous les poissons arrivent avec
joie !

Saint Pierre court
avec son filet et son appât
vers l'étang céleste.

Sainte Marthe sera la cuisinière.

Il n'y a nulle musique sur terre

qui puisse se comparer à la
nôtre.

Onze mille jeunes filles
osent venir danser !
Sainte Ursule elle-même en
rit !

Cécile et sa famille
Sont d'excellents musiciens de
cour !

Les voix célestes
réjouissent les sens !
Tout s'éveille à la joie.

—*Extrait de*
Des Knaben Wunderhorn,
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 Hamrahan Chair
Yun Chu
Isaac Stern Chair
Sharon Grebanier
Naomi Kazama
Yukiko Kurakata
Suzanne Leon

Leor Maltinski
Diane Nicholeris
Sara Oliver
Florin Parvulescu
Victor Romasevich
Catherine Van Hoesen
Dan Banner*
Alena Tsoi*

SECOND VIOLINS

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

John Chisholm
Cathryn Down
Michael Gerling
Frances Jeffrey
Chunming Mo Kobialka
Daniel Kobialka
Kelly Leon-Pearce
Zoya Leybin
Robert Zelnick
Chen Zhao
Amy Hiraga*
Rudolph Kremer*
Philip Santos*

VIOLAS

Geraldine Walther
Principal
Jewett Chair
Yun Jie Liu
Associate Principal

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

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 Brindell
David Goldblatt
Lawrence Granger

Carolyn McIntosh
Anne Pinsker
Peter Gelfand*

BASSES

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

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
Timothy Day*

OBOES

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

CLARINETS

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

Bruce Roberts

Acting Associate Principal

Jonathan Ring

Kimberly Wright

Chris Cooper*

Doug Hull*

TRUMPETS

Glenn Fischthal

Principal

William G. Irwin Charity

Foundation Chair

Mark Inouye

Associate Principal

Peter Pastrreich Chair

Jeff Biancalana*

Chris Bogios

TROMBONES

Mark H. Lawrence

Principal

Robert L. Samter Chair

Paul Welcomer

Acting Principal

Donna Parkes*

John Engelkes

Bass Trombone

TUBA

Jeffrey Anderson

James Irvine Chair

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

*Acting member of
the San Francisco Symphony

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. 4
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: Markus Heil and
Tape Operator: Rita Hermeyer
Editing, Remixing, and Mastering: Andreas Neubronner, Markus Heil and
Technical Assistance: Jack Vad
DSD Recording: Dawn Frank
Art Direction and Design: Alan Trugman
Cover Photo: Susan Schelling
Inside Cover Photo: Terrence McCarthy
Mahler Photo: The Kaplan Foundation Collection, New York
Editorial: Larry Rothe

Copyright 2003 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.