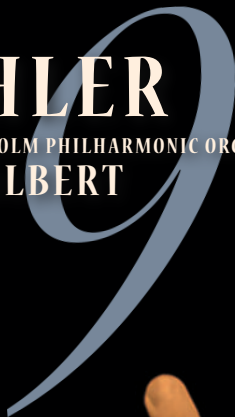




MAHLER

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA

ALAN GILBERT



SUPER AUDIO CD

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

SYMPHONY NO. 9 IN D MAJOR (1909–10)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Andante comodo</i> | 26'41 |
| 2 | II. <i>Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb</i> | 15'03 |
| 3 | III. Rondo-Burleske. <i>Allegro assai. Sehr trotzig</i> | 13'07 |
| 4 | IV. <i>Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend</i> | 26'27 |

TT: 82'22

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA

ALAN GILBERT *conductor*

Leader: Joakim Svenheden · Viola solos: Pascal Siffert · Cello solos: Elemér Lavotha

Mahler: Symphony No. 9 in D major

The precise details of this symphony's composition cannot be established with absolute certainty. It is likely that by early June 1909, when Mahler reached Toblach, his summer retreat in the Austrian Tyrol, he had made various mental plans and drafted a number of sketches. Though he was returning to a purely instrumental symphonic design for the first time since the *Symphony No. 7* (1905), his experience and obsessive approach helped to ensure that progress on this large-scale score was rapid. By the middle of August 1909 it looks as if the whole work was complete in outline (*Particell*), and by late September Mahler had taken the psychologically crucial step of acknowledging that it should actually have the title 'Symphony No. 9'. Up until then he had continued to believe that its immediate predecessor, *Das Lied von der Erde* (1908), a six-movement vocal work for mezzo, tenor and orchestra, was his 'real' ninth symphony, and that fate (given that neither Beethoven, Schubert nor Bruckner had completed tenth symphonies) had thereby been cheated. He was, of course, mistaken, at least to the extent that – even though he would live another two years, and make extensive sketches for his 'real' tenth symphony – he himself never completed it. Nor would the *Ninth* be performed until June 1912, more than a year after his death.

These circumstances have contributed to the extensive mythology surrounding the symphony. Despite the researches and writings of leading scholars – in particular, Henri-Louis de La Grange – it is still sometimes claimed that Mahler's *Ninth* is a chronicle of despair, defiance and ultimate resignation in face of terminal illness brought on by the twin stresses of marital disorder and professional exhaustion. The *Ninth Symphony* might indeed represent a reflection of the turmoils of life as a leading conductor in New York: in 1909 Mahler had at last relinquished his role as chief conductor for the Metropolitan Opera, but he was beginning a new, no less high-profile career with the New York Philharmonic.

nic. The *Ninth* is also (as annotations on the sketches prove) profoundly affected by the composer's fraught relationship with his volatile, much younger wife Alma, and by the kind of dependency that made her casual infidelities both agonisingly unbearable and strangely tolerable.

But the screw for Mahler was not turned further by any certain knowledge that an early death was imminent, or even likely. Rather, he seems to have been in fairly good health during the summer of 1909. One should not underestimate the stresses and strains to which he was subject, but nor should one underestimate his resilience and ability to find new strength in his compositional work. The *Ninth Symphony* has obvious and important associations with his personal life at that time, but it is even more significant as an early twentieth-century contribution to a musical genre that had first emerged in the very different European world of the mid-eighteenth century, and which had increasingly come to be seen as the ideal medium for tracing the psychological and spiritual strivings of humanity in general, not composers in particular. For its success in this respect, Mahler's *Ninth* is one of the crowning glories of symphonic history, and many would argue that it has only rarely been equalled, and probably never surpassed, in the century since its completion.

Mahler celebrates the richness of a tradition spanning Haydn, Beethoven, Brahms and Bruckner, among others, by taking the time-honoured four-movement template in which the outer movements are the most substantial. At the same time, however, he reinforces the impact of romanticism on that classical scheme by dramatising differences between the four successive stages of the symphonic journey. On the face of it, he seems much less concerned with unifying elements than Beethoven or Brahms, or even Bruckner: his outer movements are in different keys, and the first movement on its own has such fundamental conflicts built into it as to suggest a desire to elevate contrast over connection as an essential motiv-

ating factor for musical design. In their very different ways, both Bruckner and Tchaikovsky had provided memorable symphonic precedents for the kind of flexibility as to which movements might be fast or slow, but neither of them had aspired to such a wholesale reshaping of the dramatic and lyric components from which most romantic symphonies had been built. In keeping with these purely formal ambitions, Mahler required a large orchestra, with bass clarinet, contrabassoon and tuba added to the usual wind and brass, two harps, and two sets of timpani as well as prominent parts for a percussion battery ranging from triangle to bass drum. Nevertheless, the object was not so much to exploit the sheer volume available when every single player was active, but to provide a great variety of different, smaller groupings. The kind of extreme contrasts to be heard in the third movement – very quiet, high violin *tremolando*, weighty brass chorale, high *tremolando* again, then a woodwind variant of the chorale – were unprecedented at the time for their dramatic power and distinctive instrumental colourings.

The symphony's starting point, in the first section of the first movement, is the epitome of a poetic ethos drenched in bitterness, nostalgia and pastoral sublimity, with the initial two-note motif in the harp and the horn echoing the repeated sighs of farewell – to the word 'ewig' (eternally) – at the end of *Das Lied von der Erde*. But this poignant reflectiveness soon gives way to more turbulent, flamboyant material: it is as if the idyllic repose of the composer's summer break in Toblach is being challenged by memories of metropolitan New York and the temperamental posturing endemic to its vibrant musical life. The first movement works with these contiguous oppositions to devastating effect, the heartbreakingly fragile ending ('ewig' finally in a solo oboe) underlining the impossibility of any satisfying synthesis or resolution between such extreme polarities.

The second movement revisits the pastoral spirit with a kind of sardonic affection very personal to Mahler, seeming at one and the same time to rever-

ence and ridicule its folk-dance-like materials. The aim is to resist or even reject nostalgia, but increases in vigour mean that turbulence, with its capacity to disrupt, invades the rural scene: and that turbulence, the Lord of Misrule at his most rampantly insatiable, takes over completely in the third movement, the hectic *Rondo-Burleske*. This even reaches the point of a pre-emptive strike, with parodic anticipation of the finale's troubled serenity. The *Rondo* offers a kind of Mahlerian expressionism, not a million miles from the ecstatic hysteria that Schoenberg and Webern were beginning to explore in their post-tonal compositions of that same year. Mahler preferred to end his *Rondo* with the wildest affirmations of his chosen key, but at such a hectic speed that his carefully-nurtured orchestral discipline seems on the verge of breakdown.

The final *Adagio* replaces violent action with tortured contemplation. The genres alluded to are Mahlerian favourites: on the sacred side, chorale, and on the earthly, the kind of rarefied song that suggests a certain affinity with the melancholic simplicity of Schubert's *Winterreise*. The chorale evolves in too intense a fashion to serve as a convincing portrayal of a paradise accessible to mere humans. Mahler had often sought to capture the human striving for enlightenment in his music: in their very different ways, the finales of both the *Eighth Symphony* (setting Goethe) and *Das Lied von der Erde* are magnificent examples. But in the *Ninth Symphony*'s finale the aspiration to a triumphal attainment of eternal bliss drains away: hymn-like splendour dissolves into very quiet, questing melodic phrases which echo the composer's *Kindertotenlieder* (*Songs on the Death of Children*) as well as his supremely poignant vision (from the end of *Das Lied von der Erde*) of a beneficent nature absorbing humanity into itself. The tender regretfulness of this ending is like nothing else in music, and it makes a supremely fitting conclusion to a symphonic journey that has traversed an immense range of moods and materials without ever lapsing into incoherence. Enough remains

of what Mahler intended as his tenth symphony for it to be clear that that work would have been no anti-climax. But there is something so heartbreakingly final about the last bars of the *Ninth* that it is always difficult to believe that Mahler ever truly intended to write more music after them.

© *Arnold Whittall 2009*

The **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO) maintains a musical tradition dating back to 1902. Since 1926 it has had its home in the Stockholm Concert Hall where the orchestra annually participates in the Nobel Prize Ceremony as well as in the Polar Music Prize Awards. Striving to renew and broaden the classical and modern repertoire, the RSPO organizes the yearly Stockholm International Composer's Festival – during which a renowned living composer is presented in depth – and the Composer's Weekend, featuring an up-and-coming Swedish composer. The orchestra works with such conductors as Jukka-Pekka Saraste, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy, Michael Tilson Thomas and, from a younger generation, Yannick Nézet-Séguin. Soloists regularly returning to the orchestra include Evgeny Kissin, Truls Mørk, Leonidas Kavakos, Renée Fleming, Lang Lang, Anne Sofie von Otter and Lisa Batiashvili. The RSPO furthermore enjoys a close collaboration with the illustrious Eric Ericson Chamber Choir.

During the tenure (2000–08) of its previous chief conductor Alan Gilbert, the RSPO reinforced its position as a touring orchestra on the international arena. At the end of this highly successful collaboration, Alan Gilbert was elected conductor laureate by the members of the orchestra – a rare token of appreciation in the long history of the RSPO. Gilbert's successor as chief conductor and artistic advisor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra is Sakari Oramo.

The Stockholm Concert Hall and the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra are financed by the Stockholm County Council. The main sponsor is SEB.

Alan Gilbert begins his tenure as music director of the New York Philharmonic with the 2009–10 season. One of the youngest music directors in the orchestra's history and the first native New Yorker to hold the post, Gilbert was named conductor laureate of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra in June 2008, following eight seasons as its chief conductor and artistic advisor. He has also been principal guest conductor of Hamburg's NDR Symphony Orchestra since 2004 and was the first music director in the history of the Santa Fe Opera.

Gilbert made his debut with the New York Philharmonic in 2001 and has returned to conduct the orchestra numerous times, including in 2004, during the acclaimed Philharmonic Festival, *Charles Ives – An American Original in Context*, and, in March 2008, when he led the world première of Marc Neikrug's *Quintessence: Symphony No. 2*, a New York Philharmonic commission.

In the 2008–09 season, Gilbert's activities with the New York Philharmonic include the Bernstein anniversary concert at Carnegie Hall, as part of the city-wide festival, *Bernstein: The Best of All Possible Worlds*, and a performance with the Juilliard Orchestra, presented by the Philharmonic, featuring Bernstein's *Symphony No. 3, Kaddish*. In May 2009, Gilbert conducted the world première of Peter Lieberman's *The World in Flower*, a New York Philharmonic commission. Other 2008–09 highlights include his Metropolitan Opera conducting début, with John Adams's *Doctor Atomic*, returns to the Boston Symphony Orchestra and Berlin Philharmonic Orchestra, and the release of two Royal Stockholm Philharmonic recordings.

Gilbert's parents, Yoko Takebe and Michael Gilbert, both violinists in the New York Philharmonic (Michael Gilbert is now retired), were his first teachers. Born and raised in New York City, Alan Gilbert studied at Harvard University, the Curtis Institute of Music and the Juilliard School.

Mahler: Symphonie Nr. 9 D-Dur

Über die Entstehung dieser Symphonie liegen keine hinreichend gesicherten Detailkenntnisse vor. Als Mahler Anfang Juni 1909 in Toblach, seinem Tiroler Sommeraufenthalt, eintraf, hatte er wahrscheinlich bereits verschiedene Pläne im Kopf und eine Reihe von Skizzen notiert. Erstmals seit seiner *Symphonie Nr. 7* (1905) wandte er sich hier wieder einer rein instrumentalsymphonischen Form zu, und seine Erfahrung sowie seine obsessive Arbeitsweise sorgten dafür, dass das groß angelegte Werk rasche Fortschritte machte. Mitte August 1909 scheint das gesamte Werk im Particell vorgelegen zu haben; Ende September hatte Mahler den psychologisch schwierigen Schritt getan, sich einzugestehen, dass sie tatsächlich den Titel „Symphonie Nr. 9“ tragen würde. Bis dahin war er der Überzeugung gewesen, dass es sich bei ihrem unmittelbaren Vorläufer – *Das Lied von der Erde* (1908), ein sechssätziges Werk für Mezzosopran, Tenor und Orchester – um seine „eigentliche“ Neunte Symphonie handele, und dass das Schicksal (das weder Beethoven noch Schubert oder Bruckner die Fertigstellung ihrer Zehnten Symphonien vergönnt hatte) auf diese Weise getäuscht worden war. Aber das war ein Irrtum: Auch wenn er noch zwei weitere Jahre leben und umfangreiche Skizzen zu seiner „echten“ *Zehnten Symphonie* anfertigen sollte, so war es ihm selber nicht vergönnt, sie fertigzustellen. Und auch die *Neunte* sollte erst im Juni 1912, mehr als ein Jahr nach seinem Tod, uraufgeführt werden.

Diese Umstände haben zu der umfänglichen Mythologie beigetragen, die diese Symphonie umgibt. Trotz der Forschungen und Veröffentlichungen führender Wissenschaftlicher – allen voran Henri-Louis de La Grange – wird immer noch verschiedentlich behauptet, Mahlers *Neunte* sei eine Chronik von Verzweiflung, Trotz und endgültiger Resignation im Angesicht einer von der Doppelbelastung durch Eheprobleme und beruflicher Erschöpfung verursachten unheil-

baren Erkrankung. In der Tat könnte die *Neunte Symphonie* das unruhige Treiben reflektieren, das er als führender Dirigent in New York durchlebte: 1909 hatte er schlussendlich das Amt des Chefdirigenten der Metropolitan Opera aufgegeben, doch hatte er eine neue, nicht minder erstrangige Karriere bei den New Yorker Philharmonikern eingeschlagen. Die *Neunte* ist (wie Anmerkungen zu den Skizzen belegen) zutiefst geprägt von Mahlers nervenaufreibender Beziehung zu seiner launischen, erheblich jüngeren Frau Alma und von jener Abhängigkeit, die ihre gelegentliche Affären sowohl qualvoll untragbar wie seltsam erträglich machte.

Doch der Druck auf Mahler erhöhte sich nicht durch eine etwaige Gewissheit, dass ihm ein baldiger Tod bevorstünde oder dieser auch nur wahrscheinlich sei. Im Sommer 1909 scheint er vielmehr recht guter Gesundheit gewesen zu sein. Ebensowenig, wie man den Stress und die Belastungen, denen er ausgesetzt war, unterschätzen sollte, sollte man seine Belastbarkeit und seine Fähigkeit, in der kompositorischen Arbeit neue Stärke zu finden, unterschätzen. Die *Neunte Symphonie* weist offenkundige und wichtige Beziehungen zu seinem damaligen Privatleben auf, aber bedeutender noch ist sie als ein Beitrag des frühen 20. Jahrhunderts zu einer musikalischen Gattung, die Mitte des 18. Jahrhunderts in einem gänzlich anderen Europa entstanden war und die zusehends als das ideale Medium verstanden wurde, die psychologischen und geistigen Bestrebungen der Menschheit an sich nachzuzeichnen – nicht nur diejenigen einzelner Komponisten. Durch die Art, wie ihre dies gelingt, stellt Mahlers *Neunte* einen krönenden Höhepunkt in der Geschichte der Symphonie dar; weit verbreitet ist die Ansicht, dass sie in den hundert Jahren nur selten erreicht – und wohl nie übertroffen wurde.

Mahler zollt einer großen Tradition, zu der u.a. Haydn, Beethoven, Brahms und Bruckner gehören, Tribut, indem er das altherwürdige viersätzig Modell

aufgreift, bei dem die Außensätze das substantielle Gewicht tragen. Gleichzeitig jedoch bekräftigt er den romantischen Einfluss auf dieses klassische Schema, indem er die Differenzen der vier aufeinanderfolgenden Stationen dieser symphonischen Reise dramatisiert. Auf den ersten Blick scheint er weit weniger Wert auf vereinheitlichende Elemente zu legen als Beethoven, Brahms oder sogar Bruckner: Die Außensätze stehen in verschiedenen Tonarten, und der erste Satz birgt in sich so fundamentale Konflikte, als ginge es ihm darum, den Kontrast als zentrales Moment musikalischer Formbildung über den Zusammenhang zu stellen. Auf ihre eigene, sehr unterschiedliche Weise hatten sowohl Bruckner und Tschaikowsky symphonische Vorgänger mit bemerkenswert flexibel verteilten langsamen und schnellen Sätzen vorgelegt, doch zielte keiner der beiden auf eine derart groß angelegte Umgestaltung der dramatischen und lyrischen Komponenten, aus denen die meisten romantischen Symphonien erschaffen worden waren. Im Einklang mit diesen rein formalen Zielen verlangte Mahler ein großes Orchester, in dem die üblichen Bläsergruppen um Bassklarinette, Kontrafagott und Tuba erweitert sind und zwei Harfen, zwei Paukengruppen sowie exponierte Partien für eine Schlagwerkbatte, die vom Triangel bis zur Großen Trommel reicht, vorgesehen sind. Gleichwohl ging es weniger darum, die größtmögliche Lautstärke auszunutzen, sondern darum, eine große Vielzahl verschiedener kleinerer Gruppen zu ermöglichen. Jene extremen Kontraste, wie sie im dritten Satz zu hören sind – sehr leises, hohes Tremolo der Violinen, wuchtiger Blechbläserchoral, erneut hohes Tremolo, dann eine Holzbläservariante des Chorals – waren mit ihrer dramatischen Kraft und ihren markanten instrumentalen Koloristik zu ihrer Zeit beispiellos.

Der Ausgangspunkt der Symphonie (erster Abschnitt des ersten Satzes) ist der Inbegriff poetischer Gesinnung – voller Bitterkeit, Nostalgie und pastoraler Erhabenheit, wobei das zweitönige Motiv von Harfe und Horn an die auf das

Wort „ewig“ wiederholten Abschiedsseufzer am Ende des *Lieds von der Erde* anklingt. Diese ergreifende Nachdenklichkeit aber weicht alsbald turbulentem, grellerem Material – als ob die idyllische Ruhe der Mahlerschen Sommerfrische in Toblach von Erinnerungen an die Metropole New York und das nervöse Gebaren, das typisch für ihr pulsierendes Musikleben ist, angefochten würde. Der erste Satz nutzt die eng benachbarten Gegensätze zu verheerenden Effekten; der herzerreißend zerbrechliche Schluss (mit dem „ewig“ letztendlich in der Solo-Oboe) unterstreicht die Unmöglichkeit, für derart extreme Pole eine befriedigenden Synthese oder Versöhnung zu finden.

Der zweite Satz wendet sich erneut der pastoralen Atmosphäre zu – nun aber mit einem für Mahler charakteristischen sardonischen Unterton, so dass die Volkstanzthematik gleichermaßen mit Ehrerbietung wie Spott behandelt scheint. Ziel dabei ist es, der Nostalgie zu widerstehen oder sie gar zurückzuweisen, doch die wachsende Vitalität hat zur Folge, dass eine potentiell zerstörerische Unruhe in die ländliche Szenerie eindringt – und diese Unruhe, König Hofnarr in unersättlichster Wildheit, übernimmt im dritten Satz, der hektischen *Rondo-Burleske*, die Macht. Dies führt gar bis zu einer Art „Präventivschlag“, der die aufgewühlte Abgeklärtheit des Finales parodistisch antizipiert. Das *Rondo* zeigt eine Art Mahlerschen Expressionismus, der nicht allzu weit von der ekstatischen Hysterie entfernt ist, die Schönberg und Webern in ihren nachtonalen Kompositionen desselben Jahres zu erkunden begannen. Mahler zog es vor, sein *Rondo* mit wildesten Bekräftigungen der gewählten Tonart zu beenden – aber in einem derart hektischen Tempo, dass seine sorgsam gehegte Orchesterdisziplin am Rande des Zusammenbruchs steht.

Das abschließende *Adagio* setzt gepeinigte Kontemplation an die Stelle gewaltsamer Aktivität. Es finden sich Anspielungen an Mahlers Lieblingsgattungen: Auf der sakralen Seite der Choral, auf der irdischen Seite jener ent-

schlackte Liedtyp, der eine gewisse Verwandtschaft zu der melancholischen Einfachheit von Schuberts *Winterreise* hat. Der Choral entwickelt sich auf eine zu eindringliche Weise, als dass er ein überzeugendes Portrait eines Paradieses abgeben könnte, das bloßen Menschen zugänglich wäre. Mahler hat oft versucht, das menschliche Streben nach Erleuchtung in seiner Musik darzustellen: Auf ihre ganz eigene Weise sind die Finale der *Achten Symphonie* (Texte von Goethe) und des *Lieds von der Erde* hierfür großartige Beispiele. Im Finale der *Neunten Symphonie* aber verebbt das Streben nach der triumphalen Erlangung ewiger Glückseligkeit: Hymnische Größe löst sich auf in sehr stille, suchende melodische Phrasen, die an Mahlers *Kindertotenlieder* und an seine höchst ergreifende Vision (Ende des *Lieds von der Erde*) einer wohlwollenden Natur, die die Menschheit in sich aufnimmt, anklingt. Die zarte Trauer dieses Endes hat in der Musik nicht ihresgleichen; sie stellt einen höchst angemessenen Abschluss einer symphonischen Reise dar, die ein immenses Stimmungs- und Materialspektrum durchmessen hat, ohne darüber je den Zusammenhang geopfert zu haben. Aus dem, was Mahler zu seiner *Zehnten Symphonie* hinterlassen hat, wird deutlich, dass dieses Werk keinen Abstieg bedeutet hätte. Die letzten Takte der *Neunten* aber haben etwas so herzerreißend Endgültiges, dass es immer wieder schwer fällt zu glauben, Mahler habe je wirklich die Absicht gehabt, nach ihnen noch Musik zu komponieren.

© Arnold Whittall 2009

Die Geschichte des **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO) reicht zurück bis ins Jahr 1902. Seit 1926 residiert es im Konzerthaus Stockholm, wo es alljährlich an den Feierlichkeiten anlässlich der Nobelpreisverleihung wie auch an den Polar Music Prize Awards mitwirkt. Mit dem Ziel, das klassische und moderne Repertoire zu erneuern und zu erweitern, veranstaltet das RSPO jährlich

das Stockholm International Composer's Festival, bei dem ein international renommierter lebender Komponist eingehend vorgestellt wird, und das Composer's Weekend, das sich einem aufstrebenden schwedischen Komponisten widmet.

Das Orchester arbeitet mit Dirigenten wie Jukka-Pekka Saraste, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy, Michael Tilson Thomas und, aus der jüngeren Generation, Yannick Nézet-Séguin zusammen. Zu den regelmäßig mit dem Orchester konzertierenden Solisten gehören Evgeny Kissin, Truls Mørk, Leonidas Kavakos, Renée Fleming, Lang Lang, Anne Sofie von Otter und Lisa Batiashvili. Darüber hinaus erfreut sich das RSPO einer engen Zusammenarbeit mit dem berühmten Eric Ericson Kammerchor.

Unter der Leitung seines ehemaligen Chefdirigenten Alan Gilbert (2000-08) hat das Orchester seine Rolle als Tournee-Orchester auf internationaler Ebene gefestigt. Am Ende dieser hocherfolgreichen Zusammenarbeit haben die Mitglieder des Orchesters Alan Gilbert zum Ehrendirigenten ernannt – ein in der langen Geschichte des RSPO durchaus seltenes Zeichen der Wertschätzung. Gilberts Nachfolger als Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra ist Sakari Oramo.

Das Stockholmer Konzerthaus und das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra werden durch den Stockholmer Landtag finanziert. Der Hauptsponsor ist SEB.

Alan Gilbert tritt in der Saison 2009/10 sein Amt als Musikalischer Leiter des New York Philharmonic Orchestra an. Er ist einer der jüngsten Musikalischen Leiter in der Geschichte des Orchesters und der erste gebürtige New Yorker, der dieses Amt innehat. Nach acht Spielzeiten als Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra wurde Gilbert im Juni 2008 zu dessen Ehrendirigent ernannt. Außerdem ist er seit 2004 Ständiger

Gastdirigent des NDR Sinfonieorchesters und war der erste Musikalische Leiter in der Geschichte der Santa Fe Opera.

2001 gab Gilbert sein Debüt beim New York Philharmonic Orchestra und kehrte etliche Male dorthin zurück, u.a. 2004 im Rahmen des gefeierten Philharmoniker-Festivals *Charles Ives – An American Original in Context* und im März 2008, als er die Uraufführung von Marc Neikrugs *Quintessence: Symphony No. 2* leitete, ein Auftragswerk der New Yorker Philharmoniker.

In der Saison 2008/09 arbeitete er mit den New Yorker Philharmonikern beim Bernstein-Jubiläumskonzert in der Carnegie Hall im Rahmen des stadtweiten Festivals *Bernstein: The Best of All Possible Worlds* zusammen sowie bei einer von den New Yorker Philharmonikern präsentierten Aufführung von Bernsteins *Symphonie Nr. 3, Kaddish*, mit dem Juilliard Orchestra. Im Mai 2009 leitete Gilbert die Uraufführung von Peter Liebersons *The World in Flower*, ebenfalls ein Auftragswerk der New Yorker Philharmoniker. Weitere Highlights der Saison 2008/09 waren sein Debüt an der Metropolitan Oper mit John Adams' *Doctor Atomic*, erneute Dirigate beim Boston Symphony Orchestra und den Berliner Philharmonikern und die Veröffentlichung zweier mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra eingespielter CDs.

Gilbert erhielt seinen ersten Unterricht von seinen Eltern, Yoko Takebe und Michael Gilbert, beide Violinisten im New York Philharmonic Orchestra (Michael Gilbert ist heute im Ruhestand). In New York geboren und aufgewachsen, studierte Gilbert an der Harvard University, am Curtis Institute of Music und an der Juilliard School of Music.

Mahler : Symphonie no 9 en ré majeur

On ne peut donner avec certitude les détails précis concernant la composition de cette symphonie. Il est probable qu'au début de juin 1909, quand Mahler arriva à Toblach, son refuge estival dans le Tyrol autrichien, il avait élaboré plusieurs plans dans sa tête et mis quelques ébauches sur un brouillon. Même s'il retournait à une forme symphonique purement instrumentale pour la première fois depuis la *Symphonie no 7* (1905), son expérience et son obsession aidèrent à garantir le progrès rapide de cette volumineuse partition. Il semble qu'au milieu d'août 1909, les grandes lignes aient été terminées et, à la fin de septembre, Mahler avait fait le pas psychologique déterminant de lui donner le titre de « Symphonie no 9 ». Jusque là, il avait continué de croire que son prédécesseur immédiat, *Das Lied von der Erde* (*Le Chant de la terre*, 1908), une œuvre vocale en six mouvements pour mezzo-soprano, ténor et orchestre, était sa « véritable » symphonie no 9 et que le destin (vu que ni Beethoven, Schubert ou Bruckner avaient terminé dix symphonies) avait ainsi été trompé. Il faisait erreur évidemment, vu que – même s'il lui restait encore deux ans de vie et qu'il fit d'importantes ébauches pour sa « vraie » dixième symphonie – il ne la termina lui-même jamais. La *Neuvième* ne fut d'ailleurs pas jouée non plus avant juin 1912, plus d'un an après le décès de Mahler.

Ces circonstances ont contribué à entourer la symphonie de mystère. Malgré les recherches et les écrits de spécialistes renommés – en particulier Henri-Louis de La Grange – on prétend encore que la *Neuvième* de Mahler est une chronique de désespoir, de défi et d'ultime résignation face à la maladie terminale causée par la double tension du désaccord matrimonial et de l'épuisement professionnel. La *neuvième symphonie* pourrait effectivement représenter un reflet de l'agitation de la vie comme chef d'orchestre éminent à New York : en 1909, Mahler avait au moins quitté son poste de chef principal à l'Opéra Métro-

politain mais il entreprenait une nouvelle carrière, non moins en vue, avec l'Orchestre Philharmonique de New York. La *Neuvième* est aussi (comme le prouvent les notes sur les esquisses) profondément affectée par la relation tendue du compositeur avec sa femme Alma, légère et beaucoup plus jeune que lui, et par la sorte de dépendance qui rendait ses infidélités fortuites à la fois insupportables et étrangement tolérables.

Mahler échappa au moins à l'angoisse de sentir sa mort imminente. Au contraire, il semble avoir été en assez bonne santé en été 1909. On ne devrait pas sous-estimer la tension et les pressions qui pesaient sur lui ni non plus sa résistance et son habilité à trouver une nouvelle force dans son travail de composition. La *Symphonie no 9* a d'évidentes et importantes associations avec sa vie personnelle à ce moment-là mais elle est encore plus intéressante en tant qu'une des premières contributions du 20^e siècle à un genre musical qui avait d'abord émergé dans le monde européen très différent des années 1750 et qui avait été considéré de plus en plus comme le moyen idéal pour exprimer les luttes psychologiques et spirituelles de l'humanité en général et non des compositeurs en particulier. A cause de son succès sous ce rapport, la *Neuvième* de Mahler est l'un des sommets de l'histoire symphonique et plusieurs diraient même qu'elle n'a été que rarement égalée et probablement jamais dépassée dans le siècle depuis son achèvement.

Mahler célèbre la richesse d'une tradition couvrant Haydn, Beethoven, Brahms et Bruckner entre autres, en prenant le modèle traditionnel en quatre mouvements où les premier et dernier sont les plus substantiels. En même temps cependant, il renforce l'effet du romantisme sur ce plan classique en dramatisant les différences entre les quatre stades successifs du voyage symphonique. Vu ceci, il semble beaucoup moins intéressé aux éléments unifiants que Beethoven ou Brahms, ou même Bruckner : ses mouvements externes sont dans des tonali-

tés différentes et le premier mouvement renferme à lui seul tant de conflits fondamentaux qu'il suggère un désir d'élever le contraste au-dessus de la relation comme facteur motivant essentiel au projet musical. De leurs manières bien diverses, Bruckner et Tchaïkovski ont fourni des précédents symphoniques mémorables pour la sorte de flexibilité quant à quels mouvements seraient rapides ou lents, mais aucun d'eux n'a aspiré à une telle réforme totale des composantes dramatiques et lyriques à partir desquelles la plupart des symphonies romantiques avaient été bâties. Suite à ces ambitions purement formelles, Mahler exigea un grand orchestre avec clarinette basse, contrebasson et tuba ajoutés aux bois et cuivres habituels, deux harpes, deux jeux de timbales ainsi que des parties importantes pour une batterie de percussion s'étalant du triangle à la grosse caisse. Quoi qu'il en soit, le but n'était pas tant d'exploiter le simple volume possible quand chaque musicien joue, mais de fournir une grande variété de petits groupements différents. Ces genres de contrastes extrêmes entendus dans le troisième mouvement – *tremolando* très doux au violon dans l'aigu, choral de lourds cuivres, de nouveau *tremolando* aigu, puis une variation du choral aux bois – étaient sans précédent à l'époque pour leur puissance dramatique et les coloris instrumentaux distinctifs.

Le point de départ de la symphonie, dans la première section du premier mouvement, est le résumé d'un génie poétique trempé d'amertume, de nostalgie et de sublimité pastorale ; le motif initial de deux notes à la harpe et au cor fait écho aux soupirs répétés d'adieu – au mot « ewig » (éternellement) – à la fin de *Das Lied von der Erde*. Ce caractère réfléchi intense fait rapidement place à du matériel flamboyant plus turbulent : on dirait que le repos idyllique des vacances d'été du compositeur à Toblach est mis au défi par des souvenirs du New York métropolitain et les accès de tempérament endémiques à sa vie musicale trépidante. Le premier mouvement travaille avec ces oppositions contiguës pour un

effet dévastateur, la fin fragile émouvante (« ewig » finalement au hautbois solo) soulignant l'impossibilité de toute synthèse ou résolution satisfaisante entre des polarités aussi extrêmes.

Le second mouvement retrouve l'esprit pastoral avec une sorte d'affection sardonique bien personnelle à Mahler, semblant à la fois révéler et ridiculiser ses matériaux qui associent à des danses populaires. Le but est de résister à la nostalgie ou même de la rejeter, mais des accroissements de vigueur amènent aussi la turbulence qui, avec sa capacité de perturber, envahit la scène rurale : et cette turbulence, le Seigneur du Désordre au summum d'une exubérance insatiable, domine complètement le troisième mouvement, le *Rondo-Burleske* trépidant. Ceci arrive même au point d'un coup préemptif, une anticipation parodique de la sérénité troublée du finale. Le *Rondo* présente une sorte d'expressionnisme mahlérien, pas très éloigné de l'hystérie extatique que Schoenberg et Webern commençaient à explorer dans leurs compositions post-tonales de la même année. Mahler préféra terminer son *Rondo* avec les affirmations les plus déli-rantes de la tonalité qu'il a choisie mais à une telle vitesse que sa discipline orchestrale soigneusement éduquée semble au bord de l'effondrement.

L'*Adagio* final replace l'action violente par une contemplation torturée. Les genres auxquels Mahler fait allusion sont ses préférés : du côté sacré, le choral et, du côté terrestre, le genre de chant raréfié qui suggère une certaine affinité avec la simplicité mélancolique du *Winterreise* de Schubert. Le choral évolue de manière trop intense pour décrire avec conviction un paradis accessible à de pauvres humains. Mahler a souvent cherché à capter l'effort humain pour édifier dans sa musique : de leurs façons bien différentes, les finales de la *Symphonie no 8* (d'après Goethe) et de *Das Lied von der Erde* en sont des exemples magnifiques. Dans le finale de la *Symphonie no 9* cependant, l'aspiration à l'obtention triomphale du bonheur éternel s'épuise : une splendeur d'hymne se dis-

sout en phrases mélodiques très douces qui font écho aux *Kindertotenlieder* (*Chants sur la mort d'enfants*) du compositeur ainsi qu'à sa vision suprêmement intense (de la fin de *Das Lied von der Erde*) d'une nature bienfaisante qui absorbe l'humanité en elle. Le tendre regret de cette fin ne ressemble à rien d'autre en musique et en fait une conclusion sur mesure à un voyage symphonique qui a traversé une immense étendue d'humeurs et de matériaux sans jamais tomber dans l'incohérence. Il reste assez de ce que Mahler voulait être sa dixième symphonie pour qu'il soit clair que cette œuvre n'aurait pas été une retombée. Mais les dernières mesures de la *Neuvième* ont un quelque chose de si tragiquement final qu'il est toujours difficile de croire que Mahler ait jamais vraiment voulu écrire d'autre musique après elles.

© *Arnold Whittall 2009*

L'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm (OPRS) poursuit une tradition musicale qui remonte à 1902. Il réside depuis 1926 à la salle de concert de Stockholm où l'orchestre participe annuellement à la cérémonie de remise des Prix Nobel et Polaire. S'efforçant de renouveler et d'élargir le répertoire classique et moderne, l'OPRS organise chaque année le Festival international de Stockholm d'un compositeur, au cours duquel un compositeur vivant de renommée internationale est présenté en profondeur – et « Le Weekend d'un Compositeur » qui met en vedette un compositeur suédois plein d'avenir.

L'orchestre travaille avec des chefs tels que Jukka-Pekka Saraste, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy, Michael Tilson Thomas et, dans la génération plus jeune, Yannick Nézet-Séguin. Parmi les solistes qu'on entend fréquemment avec l'OPRS se trouvent Evgeny Kissin, Truls Mørk, Leonidas Kavakos, Renée Fleming, Lang Lang, Anne Sofie von Otter et Lisa Batiashvili. L'orchestre travaille aussi en étroite collaboration avec le célèbre Chœur de chambre d'Eric Ericson.

Au cours du contrat de son chef principal précédent, Alan Gilbert (2000-08), l'OPRS a renforcé sa position comme orchestre de tournées sur la scène internationale. A la fin de cette collaboration si réussie, Alan Gilbert fut élu chef lauréat par les membres de l'orchestre, un signe rare d'appréciation dans la longue histoire de l'OPRS. Sakari Oramo a succédé à Gilbert comme chef principal et conseiller artistique.

Le Conseil de la ville de Stockholm commandite la salle de concert de Stockholm et l'Orchestre Royal Philharmonique de Stockholm. Le principal donateur est SEB, une banque suédoise.

Le contrat d'**Alan Gilbert** avec l'Orchestre Philharmonique de New York commence avec la saison 2009-10. L'un des plus jeunes directeurs musicaux de l'histoire de l'orchestre et le premier newyorkais de naissance à occuper ce poste, Gilbert fut nommé chef lauréat de l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm en juin 2008 après huit saisons comme chef principal et conseiller artistique. Il a aussi été principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de la NDR à Hambourg à partir de 2004 et il fut le premier directeur musical dans l'histoire de l'Opéra de Santa Fe.

Gilbert fit ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de New York en 2001 qu'il dirigea encore plusieurs fois dont en 2004 au cours du célèbre Festival Philharmonique – *Charles Ives – An American Original in Context* et, en mars 2008, pour la création mondiale de *Quintessence : Symphonie no 2* de Marc Neikrug, une commande de la Philharmonie de New York.

Parmi les activités de Gilbert avec la Philharmonie dans la saison 2008-09 nommons le concert anniversaire Bernstein au Carnegie Hall dans le cadre du festival urbain *Bernstein: The Best of all Possible Worlds*, et un concert avec l'Orchestre de Juilliard, présenté par la Philharmonie, donnant la *Symphonie no 3*,

Kaddish, de Bernstein. En mai 2009, Gilbert dirige la création mondiale de *The World in Flower* de Peter Lieberson, une commande de la Philharmonie de New York. Parmi d'autres sommets de la saison 2008-09 se trouvent ses débuts en direction à l'Opéra Métropolitain avec *Doctor Atomic* de John Adams, des retours aux orchestres Symphonique de Boston et Philharmonique de Berlin et la sortie de deux enregistrements de l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm.

Les parents de Gilbert, Yoko Takebe et Michael Gilbert, tous deux violonistes à la Philharmonie de New York (Michael Gilbert est maintenant retraité), furent ses premiers professeurs. Né et élevé à New York, Alan Gilbert a étudié à l'université Harvard, à l'Institut de Musique Curtis et à Juilliard.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: 2nd–7th June 2008 at the Stockholm Concert Hall, Sweden
The recording period includes Alan Gilbert's two final concerts as chief conductor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
Producer and sound engineer: Hans Kipfer
Recording assistant: Nora Brandenburg

Equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Christian Starke
Mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnold Whittall 2009
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front and back cover photographs: © Jan-Olav Wedin
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1710 © & ® 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



Alan Gilbert and the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra in the
Stockholm Concert Hall (architect Ivar Tengbom, 1926)

BIS-SACD-1710