

# GUSTAV MAHLER No 6

FABIO LUISI  
WIENER SYMPHONIKER





# GUSTAV MAHLER (1860–1911)

*Symphonie Nr. 6 a-moll* Symphony No. 6 in a minor

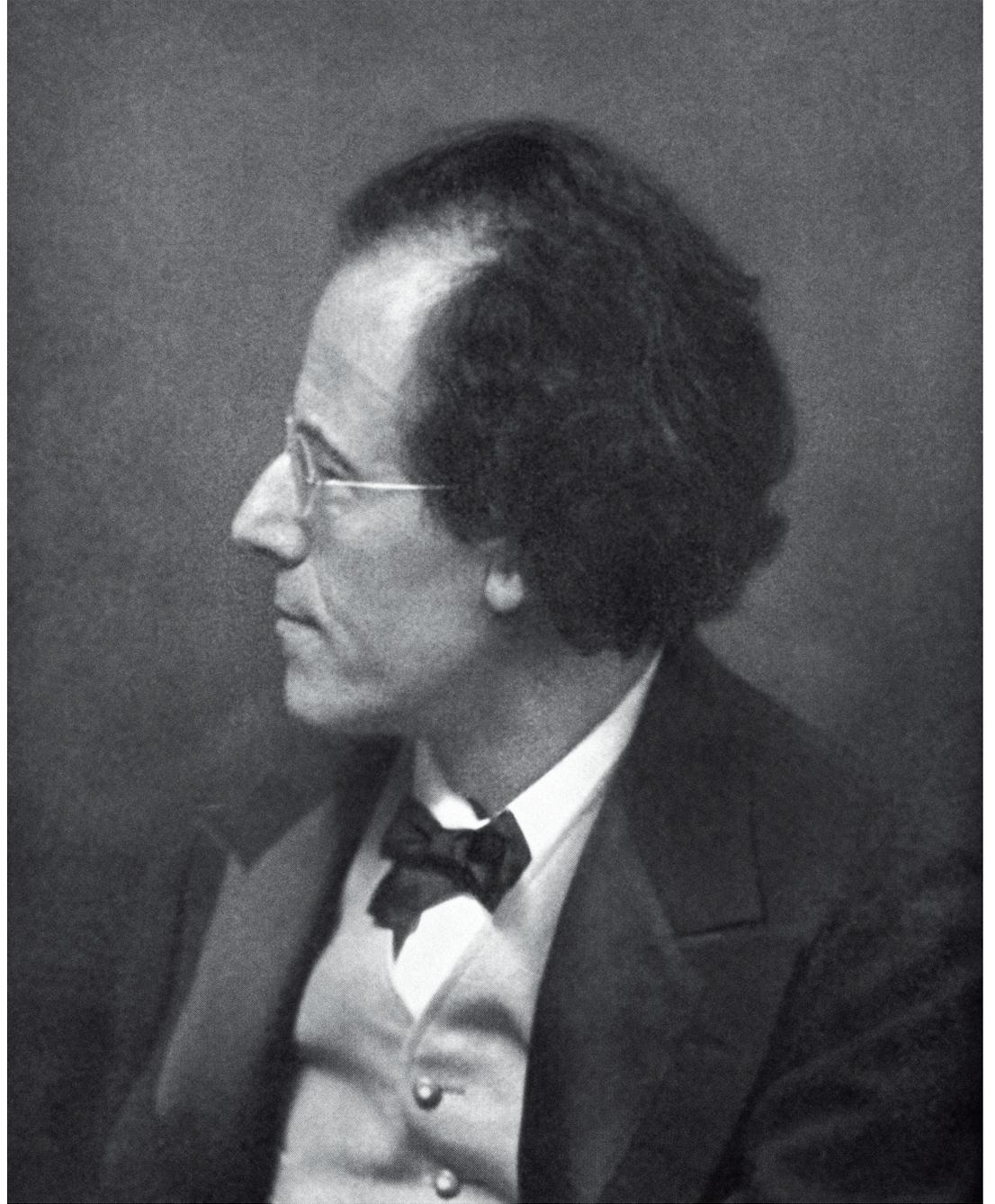
<i>C D I</i>	40:26
1 I. Allegro energico, ma non troppo .....	24:12
2 II. Andante moderato .....	16:14
<i>C D 2</i>	44:24
3 III. Scherzo. Wuchtig.....	13:07
4 IV. Finale: Allegro moderato – Allegro energico.....	31:17
<i>Total Playing Time</i>	84:52

Edition Peters, Frankfurt

WIENER SYMPHONIKER  
FABIO LUISI *conductor*

Last photograph  
of Gustav Mahler,  
New York 1910

*Letzte Photographie  
von Gustav Mahler,  
New York 1910*



## *Symphony No. 6 in a minor*

There are many reasons that Mahler's seldom-played *Sixth Symphony* occupies a special place of honor in the annals of

the Wiener Symphoniker. For one thing, Mahler never considered awarding the premiere of the work to Vienna, owing to the „stupidity of Viennese music criticism.“ Seeing as he was director of the Wiener Hofoper, he would undoubtedly have entrusted the assignment to the Hofoper Orchestra, had he had a better opinion on the Viennese critics. In the concert world, the Hofoper Orchestra was synonymous with the Vienna Philharmonic. In April 1906, following the premiere in Essen, he reached agreement with the Philharmonic committee for three play-through rehearsals. The rehearsals were, in fact, successful, but did not result in a public concert. So the Wiener Concertverein, which would become the Wiener Symphoniker three decades later, had the honor of giving the Vienna premiere under the direction of Mahler himself. The premiere took place on January 4, 1907. This was the beginning of a catastrophic year for Mahler, a year that would end with his resignation as director of the Hofoper. Contrary to strict Philharmonic rules that forbade members from substituting with other orchestras, Philharmonic hornist Karl Stiegler was permitted to step in for a sick colleague at the last minute, thus saving the performance. Mahler's words of thanks to the Philharmonic after three rehearsals took on quasi-retroactive, „orchestrally overarching“ meaning: The bond of art connected all who were called to it, irrespective of persons and schools of thought.

Despite undoubtedly remarkable performances under the direction of Ferdinand Löwe and Anton von Webern, who presented the symphony at a workers' concert in 1930, the work did not gain acceptance in Vienna for a long time. By virtue of its length alone, it was considered particularly cumbersome. Even in the early 1960s, Viennese criticism stuck to a dubious view that had not been modified since Mahler's days. So one could still read reviews in which the symphony was called massive, loud and painful, often empty, not worthy of Mahler's inspirational niveau, and forgotten for good reason. But then, as part of the „Mahler Renaissance,“ the 1967 Mahler Festival took place in the Wiener Konzerthaus. It included a performance by the Wiener Symphoniker under the direction of a young conductor that truly opened up new ways of looking at the work; it also caused a fundamental shift in public opinion and in the assessment of the critics. For the most part, sixteen Austrian newspapers sang hymns of praise for the concert with Claudio Abbado: „Looking Up to Mahler's Heaven,“ read the headline in the *Salzburger Nachrichten*, while that of the *Oberösterreichische Nachrichten* read, „At the Center of Mahler's Symphonies.“ One could almost say that, after being torn to pieces by the press

in 1907, the *Sixth Symphony* made its second premiere in Vienna in 1967. Its place as an undisputedly great work in the concert life of the city was thus secured, though not as a repertory piece. (In the intervening forty-five year period, it has been performed eight times.) This expresses itself in the fact that Principal Conductors Georges Prêtre, Vladimir Fedosejev and, more recently, Fabio Luisi have rehearsed this symphony with the orchestra and even performed it on tour. In addition to performances in Vienna, this particular interpretation was also heard at the Festival de Música de Canarias in Tenerife and Gran Canaria, among others. Mahler's once highly controversial work has long since lost its shock value. Although we may regret its dubious path to entering the classical canon, this work continues to fascinate us.

### The Unspeakable „Other“

*„It's clear that a person cannot write about things from which he is far removed. But do you understand that a person can be too close to something as well? Or that living knowledge of a work's riches can also be a hindrance to any abstracting or descriptive reaction? [...] Just try to describe a face-to-face encounter with [Schubert's lied] Der Lindenbaum!“*

Peter Gülke chose these lines by music critic Alexander Berrsche as the epigraph for his Schubert biography, yet they could just as easily apply to Mahler. So just this once, I'll allow myself to share an unforgettable memory as entree into the world of the *Sixth Symphony*, which is so hard to grasp analytically. During a mountain hike in the Bregenz Forest, the weather worsened unexpectedly; heavy clouds hung over the peaks and mists rose out of the valleys. The clouds suddenly opened up and, for a few moments, radiant sunshine lit up the Allgau Alps like a distant vision, only to instantly disappear again behind a black wall of clouds. A meteorological coincidence had presented me with an unsurpassable metaphor for Mahler's *Sixth Symphony* that, from then on, I would always have in mind when listening to this music. Or better said, a meta-metaphor: that's because, by offering late fulfillment of the romantic topos of the unspeakable that gives the music space, the music itself acts as a metaphor. The Alpine environment may well be too familiar and even lead to specious associations. But Mahler's cowbells, along with the hammer strokes in the last movement, always stick in one's mind and most prominently exemplify the demolition of the symphonically artificial context. These cowbells were long held against Mahler, and once tempted even professional musicians to „moo“ derisively during rehearsals. Alma Mahler wrote that the *Sixth Symphony* was Mahler's most personal work; he was „anticipating“ his life and demise „through music.“ But it was

also the premonition of „another state“ that could not be described in words, and no one could say what its precise content might be. The „tinkling of the herd“ did not stand for a pedestrian description of the joys of alpine activity, but for unworldliness. It symbolized the way in which all attempts have failed to interpret and decipher its specifically intended content on the far side of the final, audible catastrophe and the path „through the light into night.“ One constantly thinks he is hearing a secret story, but never really comes close to it. Quite a number of Mahler’s works contain a central harmonic statement. In this case, however, the abrupt, quasi-thematic juxtaposition of major and minor triads is perhaps the most concise reference to the polarity of fate and utopian, visionary „extraterritoriality“ that pervades the entire symphony. The intractable consequences of anonymous collective powers masked as individually unforeseen events are called „fate.“ They appear in the terrifying lockstep of the introductory *March* that tramples everything down and in the restless demons of the *Scherzo*.

On the other hand, „extraterritoriality“ means the illusory search for fulfillment by the individual who has been liberated from the communal bonds of pre-existing social circumstances. This not only appears in the two cowbell episodes of the first and last movements, but also in the alleged portrait of Alma in the secondary theme of the first movement and the entire, second section *Andante* that Mahler only reinserted in the final version of the score. But even this general characterization of the polarity between the universal and the particular must be taken as metaphor. Unlike all of the present-day chitchat about souls, happiness, and esoteric meditation that lies in the realm of sheer hype over artist interviews and high-gloss classical brochures, Mahler was publically silent regarding possible explanations and almost matter-of-factly professional in his correspondence. In February 1906, during rehearsals in Munich for the *Sixth Symphony*, he wrote to Alma, „I must consequently reject any programmatic interpretations“ that would amount to a hilarious portrayal of the divergence between noble intent and disillusioning realization: „Management insists that the cowbells be mimically struck at the podium and not behind the scenes. P. was given a big one to hang around his neck, and could only produce a natural sound by running back and forth with it. This must have been the crucial factor to ensure a resounding – in fact, decisive – success among the female portion of society. I think that Stavenhagen will repeat the cowbell sections in one of the popular concerts.“

In his role as interpreter, Mahler had to contend with all the vileness in the field of art, which appeared in his works as a senseless „course of history“ [*Weltenlauf*], a vicious cycle incapable of being controlled by the individual. The role of the composer is, however, in no way identical to that of an *aesthetic subject* that appears in the musical text

as though encrypted, always suffering and beaten down by fate. Inasmuch as they still believe that the *Sixth Symphony* was a self-portrait of a sadly broken *Heldenleben* [*Hero's Life*], many interpreters of music have been hoodwinked by Alma. But, fortunately, Mahler was not Richard Strauss. In truth, the music moves us so much today because its message is less personal and more the expression of a surprisingly homologous, fin-de-siècle frame of mind.

The Vienna of 1900 meant a crisis in language, identity, and gender roles, glaring social contrasts, and the questioning of bourgeois faith in education and progress. It signified an entire system of traditional religious, moral, and aesthetic values of and by intellectual elites. Before the breakdown of tonality, Mahler's symphonies grew into something akin to red giants within the sphere of compositional problems. In an endangered musical universe consisting of conventional, yet often alien material, musicians' ability to perform and listener's ability to apprehend it was stretched to the breaking point and often exceeded. As a rule, traditional forms like sonata, rondo, and scherzo could merely provide basic outlines of stability in the form of constantly developing variations on changing structures. In that Mahler strictly adhered to the traditional formal canon, the *Sixth Symphony* is, paradoxically speaking, a significant exception to the rule. The exposition of the first movement in sonata-allegro form is repeated, a concession to classical practice that Mahler had not employed since the *First Symphony*. Even the extraterritorial cowbell scene is fully justified by thematic connections in the development section. The *Andante* is in a five-part song form. In the following *Scherzo* with two fold „old-fashioned“ (as indicated in the score) trios, we can almost hear self-denial in the echoes of a danse macabre. Despite its gigantic dimensions, the finale is in clearly defined sonata form, and its introduction anticipates the subsequent thematic material. From a purely analytical perspective, the form of this particular work should place minimal demands on listeners familiar with the classical canon. But the historical response to this work shows the opposite, and proves to be a seismic indicator of the disconcerting tension between „old-fashioned“ formal concepts and the relative autonomy of individual, expressively emancipated features. In this regard, several interpreters even speak of it as a compositional farewell to tradition. The symphonic form could not carry on along these lines; its normative power would be liquidated by its own isolated usage in the context of entirely different strategic solutions. Anyone who relies on formal sections for the purpose of orienting himself in the *Sixth Symphony* will end up holding onto (or hearing) just as little as the passionate hermeneutic, who is looking for tangible clues to content-based interpretations. Theodor W. Adorno described this precisely in the introduction to his

large Mahler monograph: „As little as observations from this kind of thematic analysis suffice to explain the content of Mahler’s symphonies, observations that, above and beyond what is the case compositionally, neglect the composition itself, so the assertion would be insufficient to those who wanted to apprehend what had been composed according to the jargon of authenticity. Mahler was therefore particularly brash toward the theoretical word, because he did not conform to the options of technology and the power of imagination. In his case, a remnant of the purely musical stubbornly asserted itself, a remnant that must neither be interpreted on the basis of procedure nor sentiment. He adhered to the *Gestus* of his music.“

*Ernst Kobau*

(Translation: Linda Marianiello, Franz Vote)

Programme of the  
Viennese premiere,  
conducted by Gustav  
Mahler, 1907

*Programmzettel der  
Wiener Erstaufffüh-  
rung, geleitet von Gus-  
tav Mahler, 1907*

**WIENER KONZERT-VEREIN.**

FREITAG, DEN 4. JÄNNER 1907

PÜNKTLICH 1/8 UHR ABENDS

**AUSSERORDENTLICHES KONZERT**  
(NOVITÄTEN-KONZERT)  
IM  
GROSSEN MUSIKVEREINS-SAALE.

PROGRAMM:

**GUSTAV MAHLER:**  
Sechste Sinfonie (Tragische).

Allegro energico, ma non troppo.  
Andante moderato.  
Scherzo.  
Finale (Allegro moderato).

Unter Leitung des Komponisten.

Viertes Sinfonie-Konzert im Mittwoch-Zyklus

am 16. Jänner 1907, pünktlich 1/8 Uhr abends.

PROGRAMM:

- C. W. Gluck** . . . . . Ouvertüre zu: »Alceste« (mit dem Schlusse  
von Felix Weingartner).  
**L. van Beethoven** . . . . . Vierte Sinfonie.  
**Edgar Istel** . . . . . Eine Singspiel-Ouvertüre.  
(1. Aufführung in Wien.)  
**P. Tschaikowsky** . . . . . »Romeo und Julie«, Phantasie.

Das vierte Sinfonie-Konzert im Dienstag-Zyklus findet am 22. Jänner 1907,  
pünktlich 1/8 Uhr abends, statt.

==== Dieses Programm unentgeltlich. ====

Dass ausgerechnet die selten gespielte *6. Symphonie* Gustav Mahlers in den Annalen der Wiener Symphoniker einen Ehrenplatz einnimmt, verdankt sich mehreren Umständen. Mahler hatte einerseits wegen der „Dummheit der Wiener Kritik“ nie in Betracht gezogen, die Uraufführung dieses Werks an Wien zu vergeben. Bei einer besseren Meinung über die Wiener Rezensenten hätte er als Direktor der Wiener Hofoper zweifellos das Hofopernorchester, im Konzertbereich gleichbedeutend mit den Wiener Philharmonikern, mit dieser Aufgabe betraut. Nach der Uraufführung in Essen vereinbarte er im April 1906 mit dem philharmonischen Komitee drei Durchspielproben, die zwar erfolgreich verliefen, aber kein öffentliches Konzert zur Folge hatten. So kam der Wiener Concertverein – jenes 1900 gegründete Symphonieorchester, aus dem drei Jahrzehnte später die Wiener Symphoniker wurden – zur Ehre der Wiener Erstaufführung unter Mahlers Leitung. Sie fand am 4. Jänner 1907 statt, am Beginn von Mahlers Katastrophenjahr, das mit seiner Demission als Direktor der Hofoper enden sollte. Entgegen den strengen philharmonischen Satzungen, die Aushilfen in anderen Orchestern strikt untersagten, durfte bei diesem Konzert der philharmonische Hornist Karl Stiegler in letzter Minute für einen erkrankten Kollegen einspringen und es dadurch retten. Mahlers Dankesworte an die Philharmoniker nach den drei Proben erhielt so nachträglich quasi „orchesterübergreifende“ Bedeutung: das Band der Kunst verbinde alle Berufenen ohne Ansehen der Person oder der Richtung.

Trotz zweifellos bemerkenswerter Aufführungen unter Leitung Ferdinand Löwes und Anton von Weberns, der die Symphonie 1930 in einem Arbeitersymphoniekonzert präsentierte, konnte sich das schon wegen seiner Länge als besonders sperrig geltende Werk in Wien jedoch lange Zeit nicht durchsetzen. Noch Anfang der 1960er-Jahre war in den Wiener Kritiken zu lesen, diese Symphonie sei überdimensional, laut und qualvoll, nicht selten leer, nicht auf der Höhe der Mahler'schen Inspiration und nicht ohne Grund vergessen. Doch dann kam im Zuge der „Mahler-Renaissance“ das Mahler-Fest 1967 im Wiener Konzerthaus, in dessen Rahmen eine Aufführung durch die Wiener Symphoniker unter der Leitung eines jungen Dirigenten erfolgte, die wahrhaft neue Perspektiven eröffnete und einen fundamentalen Umschwung in der Rezeption durch das Publikum und in der Einschätzung der Kritik bewirkte: 16 österreichische Zeitungen berichteten vorwiegend hymnisch über das Konzert mit Claudio Abbado. *Aufblick zu Mahlers Himmel* titelten etwa die *Salzburger Nachrichten*, *Im Zentrum von Mahlers Symphonik* die *Oberösterreichischen Nachrichten*. Fast könnte man sagen, die Wiener Symphoniker hätten nach den schrecklichen Presse-Verrissen anno 1907 die *6. Symphonie* nunmehr zur zweiten Wiener Erstaufführung gebracht und sie als unum-

stritten akzeptiertes großes Werk im Konzertleben der Stadt verankert – wenn auch nicht als Repertoirestück (in den inzwischen vergangenen 45 Jahren gab es acht Produktionen). Dies kommt schon darin zum Ausdruck, dass sowohl die Chefdirigenten George Prêtre wie auch Vladimir Fedosejev und zuletzt Fabio Luisi diese Symphonie mit dem Orchester einstudierten und sogar im Rahmen von Tourneen aufführten; die hier präsentierte Einstudierung wurde neben den Konzerten in Wien u. a. beim Festival de Música de Canarias auf Teneriffa und Gran Canaria gespielt. Mahlers einst so kontroversiell aufgenommene Musik hat – man mag es angesichts ihrer fragwürdigen Eingliederung in den „Klassik-Kanon“ bedauern – ihren Schrecken längst verloren, nicht aber ihre Faszination eingebüßt.

### Das unsagbar „Andere“

*„Dass man über Dinge nicht schreiben kann, denen man zu ferne steht, ist klar. Begreifen Sie aber, dass man einer Sache auch zu nahe stehen kann? Dass das lebendige Wissen um den Reichtum eines Werkes ein Hindernis ist für jegliches abstrahierende und deskribierende Verhalten? [...] Versuchen Sie doch Auge in Auge mit dem ‚Lindenbaum‘ ihn zu beschreiben!“*

Peter Gülke hat diese Zeilen des Musikkritikers Alexander Berrische als Motto seiner Schubert-Biographie gewählt, sie haben aber ebenso für Mahler Gültigkeit. Es sei daher ausnahmsweise, eine unvergessliche Erinnerung als Einstieg in die analytisch schwer zu erfassende Welt der *6. Symphonie* zu erzählen: Während einer Bergtour im Bregenzerwald verschlechterte sich unerwartet das Wetter, schwere Wolken hingen über den Gipfeln, aus den Tälern stiegen Nebelschwaden auf. Doch völlig unerwartet öffnete sich plötzlich ein Wolkenfenster, und in strahlendem Sonnenlicht leuchteten für wenige Momente die Allgäuer Alpen wie eine ferne Vision auf, um sogleich wieder hinter den schwarzen Wolkenwänden zu verschwinden. Ein meteorologischer Zufall hatte mir eine in dieser Eindringlichkeit unüberbietbare Metapher für Mahlers *6. Symphonie* geschenkt, die ich seither beim Hören dieser Musik immer gegenwärtig haben werde. Oder besser gesagt: eine Metametapher, denn die Musik selbst stellt eine dar, indem sie die späte Erfüllung des romantischen Topos vom Unsagbaren bietet, dem die Musik Raum gäbe. Die alpine Umgebung mag eine allzu nahe liegende und sogar in die Irre führende Assoziation gewesen sein – sind doch die Mahler'schen Kuhglocken (neben den Hammerschlägen des letzten Satzes) das prominenteste, stets im Gedächtnis haftende Beispiel für die Sprengung des symphonisch-artifiziellen Kontextes, welche Mahler lange Zeit angekreidet wurde und selbst Berufsmusiker einst dazu verleitete, während der Proben hämische „Muuhh!“-

Rufe beizusteuern.

Die 6. *Symphonie* sei das allerpersönlichste Werk Mahlers, schrieb Alma, er habe darin sein Leben und seinen Untergang „*anticipando musiziert*“. Aber eben auch die Ahnung von einem „anderen Zustand“, der sich sprachlicher Beschreibung entzieht und von dem niemand sagen kann, was sein konkreter Inhalt sein könnte. Dafür – und nicht als platte Schilderung der Freuden alpinistischer Unternehmungen – steht die Weltentrücktheit des „Herdengebimmels“, wie denn überhaupt alle programmatischen Deutungsversuche und Bemühungen um Dechiffrierungen konkret gemeinter „Inhalte“ jenseits der ohnehin ohrenfälligen Schlusskatastrophe, des Wegs „Durch Licht zur Nacht“, gescheitert sind. Zwar vermeint man unentwegt eine verschwiegene „Geschichte“ zu hören, kommt ihr doch nie nahe.

Vielleicht ist das zentrale harmonische „Motto“ – die in etlichen Werken Mahlers auftretende, hier aber quasi „thematische“, schroffe Gegenüberstellung des Dur- und Moll-Dreiklangs – der prägnanteste Hinweis auf die die gesamte Symphonie durchziehende Polarität von „Schicksal“ und utopisch-visionärer „Exterritorialität“. „Schicksal“ heißen die als individuelle Zufälligkeiten maskierten, unbeeinflussbaren Folgen des Wirkens anonym-kollektiver Mächte; sie erscheinen im erschreckenden Gleichschritt des gleichsam alles niedertrampelnden einleitenden Marsches ebenso wie in der rastlosen Dämonie des Scherzos. „Exterritorialität“ bedeutet dagegen die unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen illusionäre Suche des aus gemeinschaftlichen Bindungen frei gesetzten Individuums nach Lebenserfüllung; sie manifestiert sich nicht nur in den beiden Herdenglocken-Episoden des ersten und letzten Satzes, sondern ebenso im angeblichen „Alma“-Porträt des Seitenthemas im ersten Satz und insgesamt im *Andante*, welches Mahler erst in der letzten Partiturversion wieder an dritter Stelle platzierte. Doch auch diese generelle Charakterisierung der Polarität von „Allgemeinem“ und „Besonderen“ hat wohl nur als Metapher Gültigkeit. Entgegen allem heutigen Seelen-, Glücks- und esoterischem Meditationsgeschwätz, das als zäher Wortschleim über Künstlerinterviews und Klassik-Hochglanzbroschüren liegt, war Mahler bezüglich allfälliger „Erklärungen“ öffentlich schweigsam, aber auch in seinen Briefen von geradezu nüchterner Professionalität. „*Ich muß konsequent alle programmatischen Ausdeutungen ablehnen*“, schrieb er im Februar 1906 im Zuge der Münchner Proben für die 6. *Symphonie* an Alma, um eine in der Divergenz zwischen hehrer Intention und desillusionierender Realisierung urkomische Schilderung anzufügen: „*Die Konzertdirektion drängt darauf, daß die Kuhglocken nicht hinter der Szene, sondern auf dem Podium mimisch geschlagen werden. P. bekommt seine große um den Hals gehängt und muß damit auf und abrennen, wodurch erst*

*der natürliche Ton erzeugt wird. Dies muß den Ausschlag geben und bei dem weiblichen Teil der Gesellschaft einen durchschlagenden – sogar ausschlagenden – Erfolg sichern. Ich denke, Stavenhagen wird die Kuhglockentheile in einem populärren (sic!) Konzert wiederholen.“*

In der Rolle des Interpreten hatte Mahler im Kunstbereich mit all jenen Widerwärtigkeiten zu kämpfen, die in seinen Werken als sinnlos in sich kreisender, vom Individuum nicht beeinflussbarer „Weltenlauf“ erscheinen. Die Rolle des Komponisten ist aber keineswegs identisch mit jener des „ästhetischen Subjekts“, welches wie verschlüsselt auch immer als leidendes und vom Schicksal geschlagenes in einem musikalischen Text auftritt. Viele Musikvermittler sind Alma insofern auf den Leim gegangen, als sie immer noch glauben, die *6. Symphonie* sei das Selbstporträt eines unglücklich zerrissenen „Heldenlebens“. Aber Mahler ist zum Glück nicht Richard Strauss. In Wahrheit berührt uns diese Musik wohl auch heute noch so sehr, weil sie weniger individuelle Botschaft als Ausdruck einer im aktuellen *Fin de siècle* überraschend homologen allgemeinen Befindlichkeit ist.

„Wien um 1900“ bedeutete Sprach- und Identitätskrise, Krise der Geschlechterrollen, krasse soziale Gegensätze, Infragestellung der bürgerlichen Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit und des gesamten überkommenen religiösen, moralischen und ästhetischen Wertesystems durch die intellektuelle Elite. Im Binnenbereich der kompositorischen Problemstellungen wuchsen unter diesen Bedingungen Mahlers Symphonien vor dem Zusammenbruch der Tonalität quasi zu Roten Riesen in einem aus konventionellem, aber vielfach verfremdetem Material errichteten, einsturzgefährdeten musikalischen Universum, das die Leistungsfähigkeit der Musik(er) und die Wahrnehmungsfähigkeit der Hörer zum Zerreißen spannt und mitunter überfordert. Während – paradox formuliert – „in der Regel“ die herkömmlichen Formen des Sonatensatzes, Rondos oder Scherzos den sich permanent in „entwickelnder Variation“ wandelnden Gebilden nur mehr als „Formzitate“ umrisshaft Halt geben können, bildet diesbezüglich die *6. Symphonie* insofern eine signifikante Ausnahme, als Mahler hier streng dem traditionellen Formkanon folgt. Die Exposition des in Sonatensatzform stehenden ersten Satzes wird wiederholt – eine seit der *1. Symphonie* nicht mehr angewandte Konzession an klassische Usancen –, auch die exterritoriale Herdenglocken-Szenerie ist wegen ihrer thematischen Bezüge durchaus als Durchführungsepisode legitimierbar. Ein *Andante* in fünfteiliger Liedform, ein in seinen Totentanz-Anklängen gleichsam sich selbst dementierendes „Scherzo“ mit zwei „altväterischen“ (so die Vorschreibung in der Partitur) Trios und ein trotz seiner riesigen Dimensionen klar gegliedertes Sonatensatz-*Finale* mit einer das Themenmaterial antizipierenden Einleitung: aus rein formanalyti-

scher Perspektive sollte gerade dieses Werk für den am klassischen Formenkanon orientierten Hörer die geringsten Anforderungen stellen. Die Rezeptionsgeschichte zeigt aber das Gegenteil und erweist sich als geradezu seismographischer Indikator für das irritierende Spannungsverhältnis zwischen „altväterischer“ Formkonzeption und der relativen Autonomie emanzipiert-expressiver Einzelgestalten. Einige Interpreten sprechen in diesem Zusammenhang sogar von einer gleichsam auskomponierten Verabschiedung der traditionellen, in dieser Art nicht mehr weiterführbaren Symphonieform, deren normative Kraft gerade durch ihre isolierte Anwendung im Umfeld ganz anderer Lösungsstrategien liquidiert werde.

Wer sich in der *6. Symphonie* zwecks Orientierung an den formalen Abschnitten entlang hantelt, wird ebenso wenig in Händen (bzw. Ohren) behalten wie der passionierte Hermeneutiker, der nach konkreten Anhaltspunkten für inhaltsbezogene Interpretationen sucht. Theodor W. Adorno hat dies in der Einleitung zu seiner großen Mahler-Monographie präzise beschrieben: *„So wenig dem Gehalt von Mahlers Symphonien Betrachtungen vom Schlag der thematischen Analysen genügen, die über dem, was kompositorisch der Fall sei, die Komposition versäumen, so unzulänglich wären solche, die das Komponierte, nach dem Jargon der Eigentlichkeit die Aussage, dingfest machen wollten. [...] Mahler aber ist darum gegen das theoretische Wort besonders spröde, weil er der Alternative von Technologie und Vorstellungskraft überhaupt nicht gehorcht. Bei ihm behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik.“*

*Ernst Kobau*





Wiener Symphoniker

FABIO LUISI, WIENER SYMPHONIKER

-17-

MAHLER SYMPHONY NO 6

**Fabio Luisi** was born in Genoa in 1959 and began to play piano at the age of four. Luisi received his diploma exam in piano at the Niccoló Paganini Conservatory in Genoa in 1978. He then continued his piano studies with Antonio Bacchelli and Aldo Ciccolini in Paris. Further Luisi began conducting studies under Milan Horvat at the Musikhochschule in Graz. Luisi received his conducting diploma with honours in 1983 and took up his first position as an opera coach and conductor at the Graz Opera that same year. In 1984, he made his conducting debut with Cimarosa's *Requiem* in Martina Franca. Luisi left the Graz Opera to begin his international career in 1987. In 1989, he debuted in *Il barbiere di Siviglia* at the Bayerische Staatsoper Munich, *Le nozze di Figaro* at the Staatsoper unter den Linden Berlin, and *Tosca* (which he calls his "fateful opera") at the Wiener Staatsoper. Since making successful debuts at the aforementioned houses, he has been a regular guest conductor for repertory productions, revivals and new productions. He celebrated his American debut in 2000 with a new production of *Rigoletto* at Chicago's Lyric Opera. In 2002, he debuted at the Salzburger Festspiele in a new production of *Die Liebe der Danae*, followed by a concertante performance of *Die Ägyptische Helena* that led to an ongoing collaboration with the Sächsische Staatskapelle Dresden.

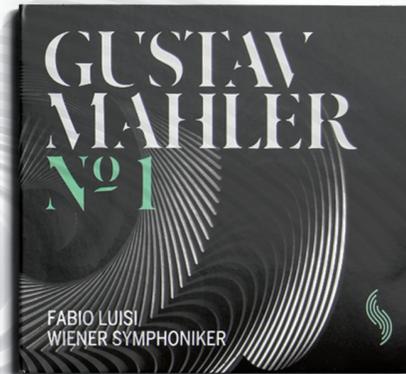
Luisi's path in the symphonic realm also began in the city where he studied conducting. The Grazer Symphonisches Orchester was re-established under his artistic direction in 1990. The second half of the 90s was marked by career building in terms of live concerts, radio recordings and CD projects, and three orchestras took part in these activities: In 1995, he became Artistic Director and Principal Conductor of the Tonkünstler-Orchester Niederösterreich and in 1996 Artistic Director of the Symphonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks in Leipzig. In 1997 Luisi was appointed Artistic and Music Director of the Orchestre de la Suisse Romande in Geneva. In February 2000, Fabio Luisi made his U.S. debut with the New York Philharmonic. Moreover, beginning in the 2007–08 season, Luisi was appointed Musical Director of the Sächsische Staatsoper Dresden and Principal Conductor of the Sächsische Staatskapelle, following in the footsteps of such figures as Fritz Busch, Karl Böhm, Josef Keilberth, Rudolf Kempe and Giuseppe Sinopoli. Since 2005 Luisi has been Chief Conductor of the Wiener Symphoniker, beginning in the 2012–13 season, he became Music Director of the Zurich Opera. In September 2011, Luisi has also been appointed as Principal Conductor of the Metropolitan Opera in New York.

*Fabio Luisi* wurde 1959 in Genua geboren und begann bereits im Alter von vier Jahren mit dem Klavierspiel. Luisi erhielt sein Klavierdiplom 1978 am Konservatorium Niccoló Paganini in Genua. Danach setzte er seine pianistischen Studien bei Antonio Bacchelli und Aldo Ciccolini in Paris fort. Er begann das Kapellmeisterstudium an der Grazer Musikhochschule bei Milan Horvat und erhielt 1983 das Kapellmeisterdiplom mit Auszeichnung. Luisi trat noch im selben Jahr sein erstes Engagement als Korrepetitor mit Dirigierverpflichtung an der Grazer Oper an. Sein Dirigierdebüt gab er 1984 in Martina Franca mit Cimarosas Requiem. 1987 verließ Luisi die Grazer Oper und begann seine internationale Karriere. 1989 debütierte er bei den Opernfestspielen an der Bayerischen Staatsoper München mit Il barbiere di Siviglia, an der Staatsoper unter den Linden in Berlin mit Le nozze di Figaro und an der Wiener Staatsoper mit Tosca, die er als seine „Schicksalsoper“ bezeichnet. Seit dem erfolgreichen Einstand an diesen Opernhäusern ist er ständiger Gastdirigent von Repertoire-Vorstellungen, Wiederaufnahmen und Neuproduktionen. Sein Debüt in Amerika feierte er 2000 mit einer Neuproduktion von Rigoletto in Chicago (Lyric Opera). 2002 debütierte er bei den Salzburger Festspielen in einer Neuproduktion von Die Liebe der Danae, gefolgt von einer konzertanten Aufführung der Ägyptischen Helena, die eine stetige Zusammenarbeit mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden

zur Folge hatte. Auch im symphonischen Bereich begann Luisis Weg in der Stadt seiner Dirigentenausbildung: 1990 wurde unter seiner künstlerischen Leitung das Grazer Symphonische Orchester neu gegründet. Die zweite Hälfte der 90er-Jahre stand im Zeichen des Karriere-Aufbaus in den Bereichen Live-Konzert, Rundfunkaufnahme und CD-Produktion, wobei drei Orchester für diese Tätigkeitsfelder entstehen: 1995 wurde er künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Tonkünstler-Orchesters Niederösterreich und 1996 künstlerischer Leiter des Sinfonieorchesters des Mitteldeutschen Rundfunks in Leipzig. 1997 wurde er zum künstlerischen Leiter und Musikdirektor des Orchestre de la Suisse Romande in Genf berufen. Im Februar 2000 gab Fabio Luisi sein Konzertdebüt in den Vereinigten Staaten bei einem Auftritt mit dem New York Philharmonic. Zusätzlich wurde Luisi Anfang 2004 Generalmusikdirektor der Sächsischen Staatsoper Dresden und Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle ab der Saison 2007–08. Hier folgte er auf Persönlichkeiten wie Fritz Busch, Karl Böhm, Josef Keilberth, Rudolf Kempe und Giuseppe Sinopoli. Seit 2005 ist Luisi Chefdirigent der Wiener Symphoniker, seit der Saison 2012–13 ist er neuer Generalmusikdirektor am Opernhaus Zürich. Im September 2011 wurde Luisi zudem zum Chefdirigenten an der Metropolitan Opera in New York ernannt.

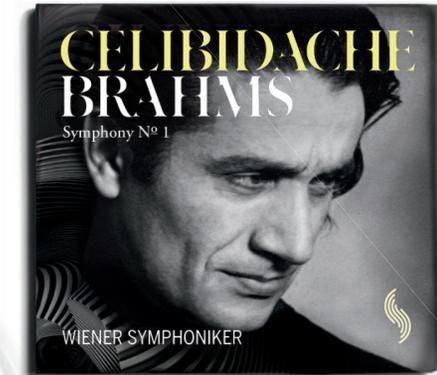
GUSTAV MAHLER  
Symphony No. 1 in D major  
*Symphonie Nr. 1 D-Dur*

WS 001 STEREO,  
AVAILABLE ON CD AND VINYL



JOHANNES BRAHMS  
Symphony No. 1 in c minor op. 68  
*Symphonie Nr. 1 c-moll op 68*

WS 002 HISTORICAL RECORDING 1952,  
AVAILABLE ON CD



KLASSIKER  
AUS WIEN



**Recording location:**

Musikverein Wien,  
Vienna,  
29 / 30 January 2011

**Executive producers:**

Gergely Sugár,  
Johannes Neubert

**Recording producer,  
digital editing and**

**mastering:**

Jens Jamin

**Balance engineer:**

Wolfgang Fahrner

**Mastering:**

Holger Siedler, THS-Medien

**Synopsis:**

Ernst Kobau

**Booklet editor:**

Kurt Danner

**Photographs:**

Barbara Luisi (Luisi),  
Andreas Balon  
(Wiener Symphoniker),  
Österreichische  
Nationalbibliothek  
(Gustav Mahler,  
Sig. Pf3539C9E), Archiv der  
Gesellschaft der Musikfreunde  
in Wien (programme sheet)

**Design:**

Studio-es.at

The Wiener Symphoniker  
is generously supported by  
the City of Vienna and the  
Republic of Austria

---

WIEN  
KULTUR

bm:uk

---

LC29322

WS 003

© 2011 © 2013

Live Recording.

Made in Austria.

Label management by Solo  
Musica GmbH, Munich

