



CARLOS KLEIBER

MAHLER

Das Lied von der Erde

CHRISTA LUDWIG
WALDEMAR KMENTT
WIENER SYMPHONIKER



GUSTAV MAHLER (1860–1911)

„Das Lied von der Erde“, *symphony for tenor, alto and orchestra*

„Das Lied von der Erde“, Symphonie für Tenor, Alt und Orchester

1	Das Trinklied vom Jammer der Erde.....	08:35
2	Der Einsame im Herbst.....	09:10
3	Von der Jugend.....	03:04
4	Von der Schönheit.....	06:37
5	Der Trunkene im Frühling.....	04:14
6	Der Abschied.....	26:50

Total Playing Time 58:40

Live recording

Konzerthaus Vienna, 7 June 1967

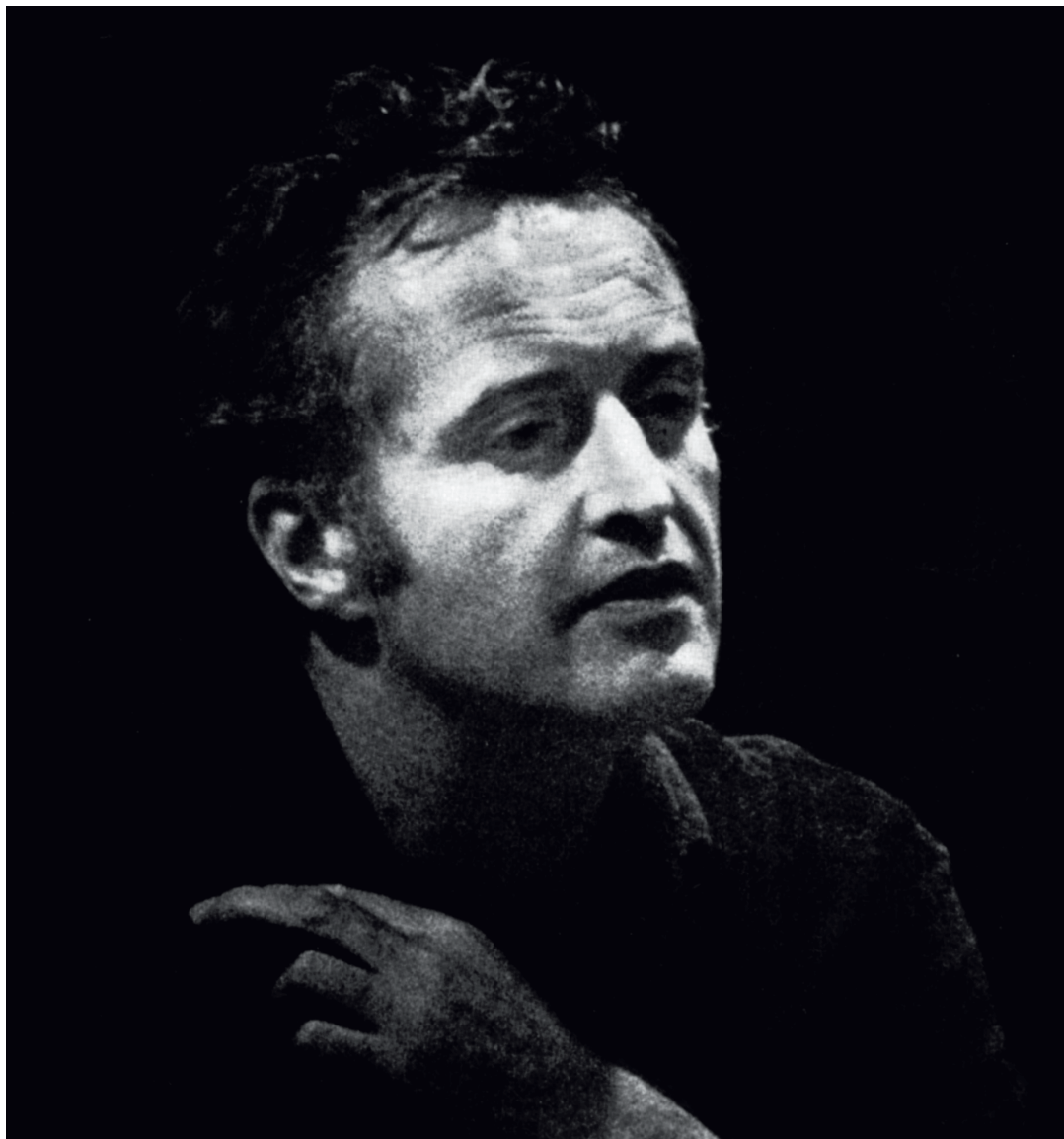
WIENER SYMPHONIKER

CARLOS KLEIBER *conductor*

CHRISTA LUDWIG *alto*

WALDEMAR KMENTT *tenor*

*Carlos Kleiber,
End of 1960s*



Mahler's *Das Lied von der Erde* as Viennese Standard Repertoire

Gustav Mahler worried that, after hearing *Das Lied von der Erde*, listeners would find the music unbearable and take their own lives as a result.

Yet his angst was apparently not justified in the case of the Viennese public. Their proverbial affinity for farewells, death, and drinking songs — which took the form of outings to wine taverns, and concerned earth's misery in general and the impermanence of the drinker, as opposed to the immortality of wine — was an amply symbolic substitute for the decision to act. The posthumous Munich premiere took place in 1911. The Wiener Symphoniker first performed *Das Lied von der Erde* under the direction of Bruno Walter in November 1912. And although Mahler would have surely perceived it as a misunderstanding of his intentions, the work has enjoyed great popularity ever since. According to the Wiener Symphoniker's archive, only Mahler's *First* and *Fourth* Symphonies have received a greater number of performances. This work also quickly found its way onto programmes attended by average concertgoers. In January 1924, Fritz Stiedry performed it at a worker's concert; since 1925, it has regularly appeared on programmes for the orchestra's popular afternoon concerts. Thirty-four performances followed within twenty-four years, sometimes under the direction of major conductors who were known for their authentic Mahler interpretations. These included Alexander von Zemlinsky, Oskar Fried, Erwin Stein, and Carl Schuricht. Franz Schalk, Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch, and Oswald Kabasta were also among those on the list of renowned interpreters.

After 1945, following Robert Fanta's rendition of *Symphony No. 3*, Josef Krips started off the "restitution concerts" (*Wiedergutmachungskonzerte*) with *Das Lied von der Erde*. Despite the public's usual reluctance to accept Mahler, this particular work sparked a two-year cycle of performances that included interesting conductors like Otto Klemperer, Paul Klecki, William Steinberg, Michael Gielen, and Zubin Mehta. Seen from this perspective, it was not at all unusual for the young Carlos Kleiber to step in for Josef Krips to conduct *Das Lied von der Erde* on the occasion of the Wiener Symphoniker's fiftieth performance of the work, which was part of the Mahler cycle presented by the Wiener Konzerthausgesellschaft at the 1967 Wiener Festwochen. Since the orchestra also played no less than six Mahler symphonies and two song cycles within the three week period of the Mahler cycle, the musicians may well have asked themselves, "Is it more than we can bear?" After all, they had to play a completely new programme every three to four days, and the works were by no means popular: Claudio

Abbado conducted the *Symphony No. 6*, Bruno Maderna *No. 7* and the *Rückert-Lieder*, Georges Prêtre *No. 1* and *Des Knaben Wunderhorn*, chief conductor Wolfgang Sawallisch *No. 4*, Hans Swarowsky *No. 3*, and Ladislaus Somogy *No. 5*.

A Mozart piano concerto was also performed on several programmes, and the Kleiber concert included Mozart's *Symphony No. 33*, KV 319 as well. Even in light of Leonard Bernstein's dedication to the music of Mahler in the 1960s, it would nevertheless be excessive to trace the ultimate "breakthrough" in Vienna to the period of this 1967 Konzerthaus cycle. It was chiefly Claudio Abbado's impressive rendition of *Symphony No. 6* that prompted a long overdue reassessment, even among the Viennese critics, who just a few years earlier had provided written confirmation of the work's inflated, interminable nature. By conducting *Das Lied von der Erde* for the first time in the context of a dense cycle such as this, a young conductor would have found himself on rather well worn terrain, but would have also faced the disadvantageous possibility of being compared to numerous others. Things would have been different, had he performed one of the lesser known middle or either of the last two symphonies. It is a historical paradox that, despite the fact that the response to Mahler (and not merely to his *Adagietto*) has been downright explosive since Visconti's *Death in Venice* at the very latest, the number of performances of *Das Lied von der Erde* has steadily decreased. Within the last twenty years, the orchestra has performed it only three times and even less frequently if one factors in the quality of the interpretation. Thus, the work can no longer be considered part of the Wiener Symphoniker's standard repertoire. Yet in view of the consumer-oriented hype surrounding Mahler, this definitely has its advantages ...

Carlos Kleiber's Mahler Premiere: the First and Last Time

This recording bears witness to Carlos Kleiber's sole encounter with Gustav Mahler. Prior to this, he had never conducted a work by the composer, and he would never do so again. Given how extremely selective he was in his choice of repertoire, this was certainly an exceptional case. The only work by Wagner that he had ever studied was *Tristan und Isolde*, for example, yet he conducted it quite a few times in Stuttgart (1969), as well as Vienna (1973), Bayreuth (1974–76), and Milan (1978). By the 1970s, his exceptional standard of preparation permitted him to turn away from the "repertoire". And so, as first kapellmeister at the Stuttgart State Opera, he conducted nothing but *Otello*, *La Traviata*, *Elektra*, and *Rosenkavalier*. But he had not yet achieved this

[elite] status in 1967. Within the context of the Mahler Festival, he therefore had to bow to the pressures of what was, by his standards as presented above, an extremely short rehearsal period for *Das Lied von der Erde*. He faced the almost insurmountable challenge of relieving a standard piece of its merely acceptable status within the space of four rehearsals.

In addition, the highly stressed orchestra and the acoustics of the hall were completely foreign to him. Aside from the fact that the talented young conductor gladly acknowledged his father's celebrity as a bonus, he would still be measured by it, which made things more difficult for the thirty-seven-year-old newcomer. And even if he had refused "to claim credit on account of his name", as Karl Löbl wrote in the *Express*, it would have still been the case: *"In his own as yet brief conducting career", he had, "already distinguished" himself "by the light and shadow of brilliant talent [...] honourably worked his way up, gradually gaining solid experience in the process. Not to the top. I believe that he has no desire to go there."* With his usual condescension towards young conductors, Herbert Schneiber (*Kurier*) declared that *Das Lied von der Erde* was *"still beyond him at present"*, and nothing remained of the poetry and impermanence. This opinion was shared by Gerhard Kramer of *Die Presse*, who missed *"that peaceful immersing of oneself [in contemplation], which is hardly accessible to a young artist"*. The critic of the *Oberösterreichische Nachrichten* even spotted a *"lack of musicality"*: The son had *"certainly inherited his father's tendency toward precision, but not the sensitive tension conveyed by his music-making."* Even Fritz Walden, the good-natured reviewer from the *Arbeiter-Zeitung*, wrote about an *"overall cool impression"*. Christa Ludwig's voice had gently set things straight, *"which Kleiber's loud matter-of-factness had thrown somewhat into disarray"*. In the *Volksstimme*, on the other hand, Marcel Rubin was impressed by the performance and expressed hope that he *"had found a new Mahler conductor, of which there are currently too few"*. (But as things turned out, this hope was in vain.) Rüdiger Engerth of the *Salzburger Nachrichten* labeled him a masterful and subtle Mahler conductor. The performance was thus considered thoroughly controversial — almost a half century later, the listener may now form his own opinion of the existing recording, conscious of the basically irreconcilable differences between the original concert experience and technically generated reproductions, and taking into consideration the "zero-sum game" in which the views of former critics cancelled one another out.

Symphony of Songs

According to his wife Alma's account, Mahler's concept of the work broadened in the course of the compositional process. What had begun as a rather loose cycle of orchestral songs became a symphony. More precisely, it became a synopsis that brought together Mahler's own "compositional strands" and the once strictly separate, traditional categories of symphony and song. This work united them to a far deeper extent than was heretofore the case in symphonies with vocal parts. With this in mind, one could refer to Heinrich von Kleist and speak of a "gradual refinement of the concept during composition", which would at least allow the cyclical character of the songs to unquestionably stand from the beginning. The overriding principle of *Das Lied von der Erde* would remain a world concerned with last things — a world built by all available musical means, by retreating from the monumentality of *Symphony No. 8*, a world comprised of the chamber-music style that spans wide sections of the work.

As a motto for the work, the refrain of the first song, "*Dunkel ist das Leben, ist der Tod*" ("Dark is life, is death"), inextricably weaves together symbolic elements of life and death, and forms the conceptual basis for both the opening piece and the entire cycle. The opening *Trinklied vom Jammer der Erde* ("Drinking Song of the Earth's Misery") clearly and concisely shows the integration of typical song elements and symphonic composition. The melodically memorable refrain stems from the world of song. By leaving a gap at the end of the third verse, Mahler simultaneously created the conditions that made it possible to integrate the four verse song form into sonata form as follows: The first two verses, which he varied in the repetition, form the exposition; the third verse functions as the development; and the fourth verse, fashioned into the recapitulation, segues into the ending with a repeat of the refrain. With the three-note motif (a, g, e) that accompanies the first entrance of the horn, Mahler immediately draws attention to the motivic and thematic tiers that are associated with the symphonic realm. This motif forms the basis for various melodic figures, which undergo multiple transformations. The pentatonic and textual components thus create the appropriate "Chinese" coloration and also work towards the compositional integration of the six individual songs. Yet this highly complex intertwining of song and sonata forms is not an abstract formal idea; rather, it is intimately conveyed by the progression of the text. And whereas the first two verses extoll the joys of "*ein voller Becher Weins*" ("a full goblet of wine"), the third one, like a memento mori, reminds us of man's frailness and the dubiousness of the "*morschen Tande dieser Erde*" ("rotten trinkets of this earth"). The fourth verse links the horrific vision of a wild, ghost-like figure on the graves to the bugle call that drowns out despair.

Given the fleeting nature of human existence, it calls us to enjoy life's brief moments in a state of intoxication. Speaking about the technique of composition once again, the recapitulation draws on material developed in the exposition and development. At no point in *Das Lied von der Erde* did Mahler “compose” illustratively “in accordance with the text”. In every single song, the symphonic form develops out of the “textual idea”, while fundamentally preserving the verse form. This may consist of a set of double variations, as in *Der Einsame im Herbst* (“The Solitary One in Autumn”); a three-part song form, as in the fourth movement, *Von der Schönheit* (“Of Beauty”); or in the sonata allegro, including two different poems and a connecting interlude, but without a recapitulation, as in *Der Abschied* (“Farewell”).

Ernst Kobau

(Translation: Linda Marianiello, Franz Vote)

About the restauration process — a sound engineer reports

There are great moments in the history of authentic live recordings. Collectively, what makes them unique are the one-time-only aspects of the performance and recording, and the fact that they cannot be musically revised. In a word, an event such as this is like a raw photo image that cannot be retouched with an image processing application to remove wrinkles and skin blemishes from the star's face.

Past releases of this particular *Das Lied von der Erde* recording have received high praise in various Kleiber internet forums. But owing to the fact that needed adjustments and final editing did not take place, these recordings were of such poor quality that knowledgeable Kleiber fans simply could not listen to them. Indeed, one could almost assume that, back in the day, the in-house technician simply let his recording device run on „autopilot“ in the hall.

In the initial phase of the editing process, background noise had to be carefully removed from the master. Judging by the condition of the source material, I was working with a second or even a third generation of the original recording. Mainly, various drop outs were discovered and repaired with the aid of spectral analysis. In this regard, however, several traps inevitably lay in store for me as the person charged with remastering. For the process involved spots that, from a materials technology standpoint, must be regarded as irrevocably damaged; and these places had to be distinguished from moments in which background noise was actually picked up on tape during recording. During remastering, I used iZotope RX2 Advanced Complete Audio Repair and Saplitude Renovator software, the latter of which functioned as an „acoustic image processing application“.

Furthermore, equalizing the massive dynamic fluctuations presented a special challenge. Relative to the overall dynamic level, I had to boost soft spots manually at the mixing console and, in many places, the soprano was a full ten decibels too soft. At moments like these, no special software was employed, for they required the „analog“ ear of an experienced recording engineer. In addition, the frequency response of the entire recording had to be linearised: „S“ sounds in many of the vocal soli had far too much hiss. Moreover, the lower mid-range towards the bass struck one as muffled. This impression can be explained by the omnidirectional microphones that were commonly used at that time.

The acoustics of the Großer Saal in the Vienna Konzerthaus could not be modified on the basis of the original source material, so I adjusted them in the final phase of remastering. And this may well be decisive in bringing an older recording into the

sound world that contemporary listeners are accustomed to. A Bricasti reverb processor was utilised for the purpose of adding reverb. Audiophiles can picture the process of simulating the acoustic space as somewhat similar to colorising a black-and-white film and adapting it to what people are accustomed to seeing today. Yet even if we fully update the sound aesthetics, the natural acoustic „patina“ of the original recording should still be preserved.

Two maxims stood front and center in all of my efforts: What must the original listening impression have been? At the end of the day, what means must we employ to induce an emotional response in the listener?

Whether or not I have succeeded is up to the individual listener to decide. This was my second important and challenging assignment as a recording engineer; it follows on the heels of Celibidache's rendition of Brahms, which appeared as WS 002 on the Wiener Symphoniker label. To bring new life to this historic recording, which cognoscenti considered very marginal and barely listenable, was certainly a challenge.

Holger Siedler
(Translation: Linda Marianiello, Franz Vote)

First page of the score of *Das Lied von der Erde*

Erste Partiturseite von *Das Lied von der Erde*

The score is written on multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Flöte (Flute), Klarinetten (Clarinets), Oboen (Oboes), 3. Violoncello (3rd Cello), Violoncelli (Cellos), Bassen (Basses), Hornen (Horns), Trompeten (Trumpets), Tuba (Tuba), Glocken (Bells), Harfen (Harp), Pauken (Drums), Violinen I (Violins I), Violinen II (Violins II), Fagott (Bassoon), Cello (Cello), and Bass (Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations in German, including "Tuba abwärts eliminieren" (Tuba downwards eliminate) and "mit Doppel-Längsstrich" (with double horizontal line). The score is written in a handwritten style, likely by the composer, Gustav Mahler.

Mahlers *Lied von der Erde* als Wiener „Repertoirestück“

Gustav Mahlers Besorgnis, die Zuhörer würden sich nach dem Hören des *Lieds von der Erde* womöglich umbringen, weil sie die Musik nicht

aushielten, galt vermutlich nicht dem Wiener Publikum. Dessen sprichwörtliches Naheverhältnis zum Abschied, Tod und zu Trinkliedern, die in Form von Heurigenpartien den Jammer der Erde im Allgemeinen und jenen der Vergänglichkeit des Trinkers im Gegensatz zur Unvergänglichkeit des Weins zum Inhalt hatten, substituierte in symbolischer Form hinreichend den Entschluss zur Tat. *Das Lied von der Erde* erfreute sich seit seiner ersten Aufführung unter Leitung Bruno Walters im November 1912 — also ein Jahr nach der posthumen Uraufführung — einer Beliebtheit, die Mahler wohl als Missverständnis seiner Intentionen empfunden hätte. Nur seine Symphonien Nr. 1 und 4 rangieren in der Aufführungsstatistik der Wiener Symphoniker noch weiter vorne. Sehr bald fand dieses Werk auch Eingang in Konzerte mit „unbürgerlichem“ Musikpublikum: Fritz Stiedry hatte es im Jänner 1924 in einem Arbeitersymphoniekonzert zur Aufführung gebracht, seit 1925 stand es regelmäßig auf den Programmen der nachmittäglichen Popularkonzerte. Innerhalb von 24 Jahren erfolgten 34 Produktionen, teilweise unter für eine authentische Mahler-Interpretation wichtigen Dirigenten: Alexander v. Zemlinsky, Oskar Fried, Erwin Stein, Carl Schuricht. Auch Franz Schalk, Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch und Oswald Kabasta finden sich in der Liste namhafter Interpreten.

Nach 1945 eröffnete Josef Krips — nach Robert Fantas Interpretation der *Symphonie Nr. 3* — den Reigen der „Wiedergutmachungskonzerte“ mit dem *Lied von der Erde*, und ungeachtet der sonst eher zögerlichen Mahler-Rezeption stellte sich bei diesem Werk ein Zweijahreszyklus mit interessanten Dirigenten ein, u. a. mit Otto Klemperer, Paul Klecki, William Steinberg, Michael Gielen, Zubin Metha. So gesehen war es kein außergewöhnliches Ereignis, als beim von der Wiener Konzerthausgesellschaft veranstalteten Mahler-Zyklus im Rahmen der Wiener Festwochen 1967 der junge, in Wien unbekannte Dirigent Carlos Kleiber für Josef Krips beim *Lied von der Erde* einsprang, um die exakt 50. Symphoniker-Produktion dieses Werkes zu leiten. Allerdings dürften sich die Orchestermusiker in diesen Wochen gefragt haben, „ob das überhaupt zum Aushalten ist“, denn das Orchester spielte in diesem Zyklus zusätzlich innerhalb von drei Wochen nicht weniger als sechs Mahler-Symphonien und zwei Liederzyklen, also jeden dritten bis vierten Tag ein komplett neues Programm mit keineswegs gängigen Werken: Claudio Abbado dirigierte die *Symphonie Nr. 6*, Bruno Maderna *Nr. 7* und die

Rückert-Lieder, Georges Prêtre Nr. 1 und die *Wunderhorn-Lieder*, Chefdirigent Wolfgang Sawallisch Nr. 4, Hans Swarowsky Nr. 3 und Ladislaus Somogy Nr. 5.

Bei einigen Programmen wurde zusätzlich jeweils ein Mozart-Klavierkonzert gespielt, so auch beim Kleiber-Konzert (*Symphonie* Nr. 33, KV 319). Es wäre schon angesichts Leonard Bernsteins Einsatz für die Musik Mahlers im Verlauf der 60er-Jahre übertrieben, dessen endgültigen „Durchbruch“ in Wien vorwiegend auf diesen Konzerthaus-Zyklus zu datieren, aber vor allem Claudio Abbados eindrucksvolle Interpretation der *Symphonie* Nr. 6 bewirkte ein längst fälliges Umdenken auch bei der Wiener Kritik, die noch wenige Jahre zuvor diesem Werk aufgeblasene Bandwurm-Qualität bescheinigt hatte. Im Gegensatz zu den wenig bekannten mittleren und den beiden letzten Symphonien traf ein junger Dirigent, der das *Lied von der Erde* in einem derart dichten Zyklus zum ersten Mal dirigierte, quasi auf gut aufbereiteten Boden, hatte jedoch das Handicap, zahlreichen Vergleichsmöglichkeiten ausgesetzt zu sein. Es ist ein Paradox der Rezeptionsgeschichte, dass spätestens seit Viscontis *Tod in Venedig* die Mahler-Rezeption (nicht nur jene des *Adagiettos*) geradezu explodierte, während sich die Aufführungszahlen des *Lieds von der Erde* beständig verringerten: innerhalb der letzten zwanzig Jahre wurde es nur dreimal (in akzeptabler interpretatorischer Qualität noch seltener) aufgeführt, kann also kaum mehr als „Repertoirestück“ der Wiener Symphoniker bezeichnet werden. Und das hat angesichts konsumorientierter Mahler-Inflation durchaus seine Vorteile...

Die vorliegende Aufnahme ist das Zeugnis von Carlos Kleibers einziger Beschäftigung mit Gustav Mahler. Nie zuvor hatte er ein Werk dieses Komponisten dirigiert, und niemals danach sollte er dies wieder tun. Auch hinsichtlich seiner höchst selektiven Werkauswahl stellt dieser Umstand eine Ausnahme dar: zwar hat er z. B. außer *Tris-*

Carlos Kleibers Mahler-Premiere oder Zum ersten und letzten Mal

tan und Isolde kein anderes Werk Wagners jemals einstudiert, es aber sowohl in Stuttgart (1969) wie in Wien (1973), Bayreuth (1974–76) und Mailand (1978) etliche Male dirigiert. Das singuläre Niveau seiner Einstudierungen erlaubte es ihm schon in den 70er-Jahren, sich dem „Repertoire“ zu verweigern und als Erster Kapellmeister an der Stuttgarter Oper überhaupt nur mehr *Otello* und *La Traviata*, *Elektra* und *Rosenkavalier* zu leiten. Da er diesen Status 1967 noch nicht erreicht hatte, musste er sich, wie oben dargelegt, beim *Lied von der Erde* den Zwängen der für seine Ansprüche extrem kurzen

Probenzeiten im Rahmen des Mahlerfestes beugen — er stand vor der fast unlösbaren Aufgabe, in vier Proben mit einem ihm völlig fremden, höchst beanspruchten Orchester in einem ihm akustisch ebenso fremden Saal einem „Repertoirestück“ den Repertoirestatus auszutreiben.

Erschwerend kam hinzu, dass der damals 37-jährige Neuling abseits des jungen Talenten gerne eingeräumten Bonus' an der Berühmtheit seines Vaters gemessen wurde, auch wenn er es, wie Karl Löbl im *Express* schrieb, verschmäht habe, „*auf Grund seines Namens Kredit zu fordern.*“ Er habe sich, „*in seiner eigenen, noch kurzen Dirigentenkarriere bereits von Licht und Schatten genialer Begabung gezeichnet, [...] solide, allmählich und dabei Erfahrungen sammelnd, ehrlich, hinaufgedient.* Nicht an die Spitze. Ich glaube, dorthin will er gar nicht.“ Herbert Schneiber (*Kurier*) befand in der gegenüber jungen Dirigenten üblichen Herablassung, das *Lied von der Erde* sei für ihn „*derzeit noch eine Nummer zu groß*“, von der Poesie und Vergänglichkeit sei nichts übrig geblieben – eine Meinung, die auch Gerhard Kramer in der *Presse* teilte, der „*jenes ruhige Sichversenken*“ vermisste, „*das einem jungen Künstler wohl kaum zugänglich ist.*“ Einen „*Mangel an Musikalität*“ ortete gar der Kritiker der *Oberösterreichischen Nachrichten*, der Sohn habe „*wohl den Zug zur Genauigkeit von seinem Vater geerbt, nicht jedoch die sensitive Spannung, die dessen Musizieren vermittelte.*“ Selbst Fritz Walden, gutartiger Rezensent der *Arbeiter-Zeitung*, schrieb von einem „*unterkühlten Gesamteindruck*“, Christa Ludwigs Stimme habe sachte wieder zurechtgerückt, „*was Kleibers lautstarke Sachlichkeit etwas durcheinander brachte.*“ Marcel Rubin formulierte dagegen in der *Volksstimme* nach der ihn beeindruckenden Aufführung die (wie sich herausstellen sollte, vergebliche) Hoffnung, in Kleiber „*einen neuen Mahler-Dirigenten — es gibt ihrer gegenwärtig zu wenige — gefunden zu haben*“, Rüdiger Engerth bezeichnete ihn in den *Salzburger Nachrichten* als souveränen und subtilen Mahler-Dirigenten. Die Aufführung wurde also durchaus kontrovers beurteilt — fast ein halbes Jahrhundert später möge sich der Hörer der vorliegenden Aufnahme angesichts des „Nullsummenspiels“ einstiger einander neutralisierender Kritiken und im Bewusstsein der prinzipiell unaufhebbaren Differenz zwischen originalem Konzertereignis und technisch generierter Reproduktion ein eigenes Urteil bilden.

Symphonie in Liedern

Nach Alma Mahlers Bericht habe sich für Mahler im Verlauf des Kompositionsprozesses die

Werkkonzeption ausgeweitet: was ursprünglich als eher loser Zyklus von Orchesterliedern begonnen wurde, sei zur Symphonie geworden, oder besser: zu einer Synopsis, die sowohl die einst streng geschiedenen Gattungstraditionen von Lied und Symphonie wie auch Mahlers eigene „Kompositionsstränge“ weit inniger zusammenführte, als dies in den Symphonien mit Vokalpartien bisher der Fall gewesen war. In diesem Sinne könnte man in Anlehnung an Heinrich v. Kleist von einer „allmählichen Verfertigung der Konzeption beim Komponieren“ reden, wobei zumindest der zyklische Charakter der Lieder von Beginn an außer Zweifel gestanden sein dürfte. Mit den verfügbaren musikalischen Mitteln eine Welt zu errichten, in der es um die letzten Dinge geht — dies blieb auch in der Zurücknahme der Monumentalität der *Symphonie Nr. 8* in die über weite Strecken kammermusikalische Gestaltung des *Lieds von der Erde* oberstes Prinzip.

„Dunkel ist das Leben, ist der Tod“ — der Refrain des ersten Liedes bildet als Werk-Motto, in dem sich lebens- und todessymbolische Elemente unauflösbar verschränken, die Grundlage der Konzeption sowohl dieses Eröffnungstücks wie des gesamten Zyklus. Am einleitenden *Trinklied vom Jammer der Erde* ist die Integration von liedtypischen Elementen und symphonischer Gestaltung in nuce gut zu demonstrieren: der melodisch eingängige Refrain entstammt der Liedsphäre, zugleich schafft Mahler gerade durch seine Aussparung am Ende der dritten Strophe die Bedingungen der Möglichkeit, die Vierstrophigkeit des Lieds einer Sonatenform insofern zu integrieren, als die beiden ersten Strophen die (in der Wiederholung variierte) Exposition bilden, während die dritte Strophe als Durchführung fungiert und in die als Reprise gestaltete vierte Strophe überleitet, die wieder mit dem Refrain endet. Auf der dem symphonischen Bereich zugehörigen motivisch-thematischen Ebene wiederum exponiert Mahler gleich mit dem ersten Horneinsatz jene Dreitonkonfiguration (a-g-e), die in vielfacher Metamorphose die Basis verschiedener Melodiegestaltungen bildet und somit in ihrer pentatonischen Konfiguration zugleich das der Textgrundlage adäquate „chinesische“ Kolorit wie auch die kompositorische Integration der sechs einzelnen Lieder schafft. Dieses höchst komplexe Ineinander von Lied- und Sonatenform ist jedoch keine abstrakte Formidee, sondern eng mit dem Textverlauf vermittelt: während die beiden ersten Strophen die Freuden des „vollen Bechers Weins“ besingen, erinnert die dritte in Form eines Memento mori an die Hinfälligkeit des Menschen und an die Fragwürdigkeit des „morschen Tandes dieser Erde“; die vierte Strophe verbindet die Schreckensvision einer wild-gespenstischen Gestalt auf den Gräbern mit dem die Verzweiflung übertönenden

Appell, angesichts der Flüchtigkeit des menschlichen Daseins die kurzen Lebensmomente in Berausung zu genießen — die „Reprise“ zieht — nun wieder kompositionstechnisch gesprochen — die Konsequenz aus dem in Exposition und Durchführung entwickelten Material. Nirgends im *Lied von der Erde* ist gleichsam illustrativ „am Text entlang komponiert“, in jedem einzelnen Lied ist unter prinzipieller Beibehaltung der Strophenform aus der „Textidee“ die symphonische Form (sei es als Doppelvariation wie beim *Einsamen im Herbst*, als dreiteilige „Liedform“ wie im vierten Abschnitt — *Von der Schönheit* — oder als durchführungslosen Sonatensatz mit eingefügtem, die beiden unterschiedlichen Gedichte verbindenden Zwischenspiel wie beim *Abschied*) entwickelt.

Ernst Kobau

Über den Restaurationsprozess — ein Tonmeister berichtet

Es gibt historische oder zeitnahe Sternstunden von authentischen Liveaufnahmen. Allen gemeinsam sind die Einmaligkeit der Aufführung, die Einmaligkeit

des Mitschnittes und die Unmöglichkeit einer musikalischen Korrektur. Kurzum: ein solches Ereignis ist dann wie eine nackte Fotografie, ohne später mit einem Bildbearbeitungsprogramm Falten und Hautunreinheiten der Stars retuschieren zu können.

In diversen Kleiber-Foren im Internet wurden vergangene Veröffentlichungen dieser Aufnahme des *Lieds von der Erde* in ihrer künstlerischen Substanz lobend erwähnt. Aber aufgrund der nicht erfolgten, jedoch notwendigen Nachbearbeitung und Justierungen waren sie klangästhetisch auf so niedrigem Niveau, dass man sich diese als wissender Kleiber-Fan nicht anhören konnte. Ja, man hätte fast vermuten können, bloß der damals im Saal anwesende Haustechniker ließ sein Tonbandgerät intuitiv mitlaufen.

Im ersten Schritt des Bearbeitungsvorganges mussten zunächst die Störgeräusche auf dem Masterband behutsam entfernt werden. Dem Zustand des Ausgangsmaterials nach zu urteilen, stellte dieses schon die zweite oder gar dritte Kopie des Originalbandes dar. Vor allem die diversen Drop Outs wurden mithilfe der Technik der Spektralanalyse ermittelt und nachgebessert. Doch hierbei lauern naturgemäß auf den Restaurator einige Fallen. Denn in diesem Prozess sind Stellen, die materialtechnisch als zerstört anzusehen sind, von Momenten, deren Störgeräusche von Haus aus auf dem Band mitaufgezeichnet wurden, zu unterscheiden. Als Software kamen hierbei die Izothepe RX2 Restaurationssuite und Samplitude Renovator zum Einsatz — die letztgenannte dient bei Restaurationsprozessen vorwiegend als „akustisches Bildbearbeitungsprogramm“.

Die besondere Herausforderung lag außerdem im Angleichen der doch massiven Dynamikschwankungen. Im Verhältnis zum Gesamtpegel mussten leise Stellen am Mischpult manuell angehoben werden — an manchen Stellen war der Sopran um ganze 10dB zu leise. In solchen Momenten war keine spezielle Software zugange, sondern das „analoge“ Ohr des erfahrenen Tonmeisters. Im Übrigen war der Frequenzgang der gesamten Aufnahme zu linearisieren. So klangen „s“-Laute bei manchen Gesangs-Soli sehr zischend. Weiters wirkten die unteren Mitten zum Bass hin mulmig. Zu erklären wäre dieser Eindruck mit der Verwendung der damals gebräuchlichen Kugelmikrofone. Im letzten Schritt — der für den Höreindruck des zeitlichen „Herüberholens“ eines damaligen Konzerts in die Welt der gegenwärtigen Hörgewohnheiten entscheidend sein dürfte — wurde die Akustik des Großen Saales des Wiener Konzerthauses moduliert, die man auf dem vorliegenden Ursprungsmaterial so nicht nachempfinden konnte (Ambiance

Effekt). Der Nachhall wurde unter Zuhilfenahme eines Hallgeräts der Firma Bricasti hinzugemischt. Der audiophile Musikkennner kann sich den Prozess der Nachbildung des Klangraumes in etwa so vorstellen, wie wenn man einen Schwarzweiß-Film nachkolorieren und ihn den heutigen Sehgewohnheiten anpassen würde. Nichtsdestotrotz sollte trotz aller Modernisierung der Klangästhetik die akustische, natürliche Patina der Aufnahme erhalten bleiben.

Über all meinen Bemühungen standen stets zwei Maxime: wie könnte der originale Höreindruck gewesen sein und welche Mittel bewirken im Endeffekt eine klangliche Emotion beim Zuhörer. Ob dies gelungen ist, mag der Hörer selbst entscheiden. Für mich als Tonmeister war es nach der Restauration von Celibidaches Brahms-Interpretation (erschieden als WS 002 unter dem Label Wiener Symphoniker) die zweite große Herausforderung. Nämlich dieses — unter Kennern als sehr grenzwertiges und kaum anhörbares — Tondokument zu neuem Leben zu erwecken.

Holger Siedler

Carlos Kleiber was seen as a genius by many of his contemporaries, yet as his vita attests, his life took anything but a straight path. The son of the Austrian conductor Erich Kleiber, he was born on July 30, 1930 in Berlin. Two years after the seizure of power by the Nazi regime, he and his family had to flee Germany. Buenos Aires became their new home base. His first formative musical experiences took place when Carlos attended his father's rehearsals at the Teatro Colón. He received private instruction, and studied piano and percussion, among other things. But his father wanted him to become a chemist. After just a few months, however, he broke off his chemistry studies in Zürich and began to work at the theater in La Plata instead.

In 1952, Carlos Kleiber dared to enter the music business. He worked for a short time as a répétiteur at Munich's Gärtnerplatztheater. After that, he took a position as kapellmeister in Potsdam, then moved on to the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf-Duisburg (1958–64) and the Zurich Opera House (1964–66). He subsequently served in the same capacity at the Stuttgart Stadttheater (1966–68) and finally returned to Munich in 1968, where he spent five years at the Bayerische Staatsoper. Carlos Kleiber would thereafter continue as permanent guest conductor at the Bayerische Staatsoper, but he also went on to appear as a guest

conductor in Bayreuth, Vienna, Stuttgart, Salzburg, Prague, and at La Scala in Milan. An opponent of symphonic routine, he repeatedly switched the ensembles with whom he collaborated. And whenever they worked together, he devoted special attention to each of them in handling the musical material.

Kleiber was considered an absolutely serious conductor, who knew how to elicit enormous emotional and illuminating moments from an orchestra. He did not like to have microphones eavesdropping or cameras spying on him. Nevertheless, Kleiber occasionally allowed his work to be recorded for LP's and, later on, CD's. His mid-seventies recordings of Beethoven's *Fifth* and *Seventh* Symphonies with the Vienna Philharmonic are among his most important, as well as the 1977 recording of *La Traviata* from the Bayerische Staatsoper with Ileana Cotrubas and Plácido Domingo. While nearly all of Carlos Kleiber's recordings were considered definitive, many awards were also bestowed on the maestro himself, among them the Special Prize of the City of Munich (1978), the Prussian order Pour Le Mérite (1990), the Austrian Special Prize for Science and Art (1992), and La Scala's Golden Baton. In his later years, Kleiber hardly ever appeared on stage. Carlos Kleiber died on July 13, 2004 at the age of seventy-four in the Slovenian town of Konjšica.

Carlos Kleiber galt vielen Zeitgenossen als Genie und doch war sein Lebenslauf alles andere als geradlinig. Als Sohn des österreichischen Dirigenten Erich Kleiber am 3. Juli 1930 in Berlin geboren, musste er mit seiner Familie zwei Jahre nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten aus Deutschland fliehen. Ihre neue Heimat wurde Buenos Aires und Carlos machte seine ersten prägenden musikalischen Erfahrungen im Gefolge des Vaters, den er zu Proben an das Teatro Colón begleitete. Er wurde privat unterrichtet, lernte unter anderem Klavier und Schlagwerk, hätte aber nach dem Willen seines Vaters Chemiker werden sollen. Stattdessen begann er in La Plata ebenfalls am Theater zu arbeiten, ein Chemie-Studium in Zürich brach er nach wenigen Monaten ab.

Im Jahr 1952 wagte Carlos Kleiber den Einstieg in das Musikerdasein und wirkte für kurze Zeit als Korrepetitor am Münchner Gärtnerplatztheater. Daraufhin ging er als Kapellmeister zunächst nach Potsdam, dann an die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf-Duisburg (1958–64), ans Opernhaus von Zürich (1964–66), fungierte als Kapellmeister am Stadttheater in Stuttgart (1966–68) und kehrte 1968 für fünf Jahre an die Bayerische Staatsoper in München zurück. Dem Haus blieb er anschließend als ständiger Gastdirigent verbunden, trat aber weiterhin bei Gastspielen in Bayreuth, Wien, Stuttgart, Salzburg, Prag oder an der Scala in Mailand auf.

Als Gegner symphonischer Routine wechselte er immer wieder die Ensembles und schwor diese während der gemeinsamen Arbeit auf eine besondere Aufmerksamkeit im Umgang mit den musikalischen Vorlagen ein.

Kleiber galt als ernster, geradezu besessener Dirigent, der ungeheure emotionale, erhebende Momente mit einem Orchester zu erzeugen verstand. Er mochte es nicht, wenn ihm Mikrophone zuhörten oder Kameras zusahen. Kleiber ließ es aber dennoch zu, dass seine Arbeit gelegentlich auf Langspielplatte oder später auch CD festgehalten wurde. Zu seinen wichtigsten Aufnahmen zählen jene der Fünften und Siebten Beethoven-Symphonie mit den Wiener Philharmonikern Mitte der 1970er Jahre, aber auch die Traviata von 1977 aus der Münchner Staatsoper mit Ilena Cotrubas und Plácido Domingo. So wie nahezu alle Aufnahmen von Carlos Kleiber als grundlegend gelten, so wurde auch der Maestro selbst mit vielen Preisen, darunter dem Ehrenpreis der Stadt München (1978), dem Orden Pour La Mérité (1990), dem Österreichischen Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst (1992) und dem Goldenen Taktstock der Mailänder Scala ausgezeichnet. In späten Jahren war Kleiber kaum noch auf der Bühne zu erleben. Carlos Kleiber starb am 13. Juli 2004 im Alter von 74 Jahren im slowenischen Ort Konjšica, der Heimat seiner im Jahr zuvor verstorbenen Ehefrau.

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



GUSTAV MAHLER
Symphony No. 6 in a minor
Symphonie Nr. 6 a-moll

WS 003 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD



ANTON BRUCKNER
Symphony No. 2 in c minor
Symphonie Nr. 2 in c-moll

WS 004 STEREO,
AVAILABLE ON CD



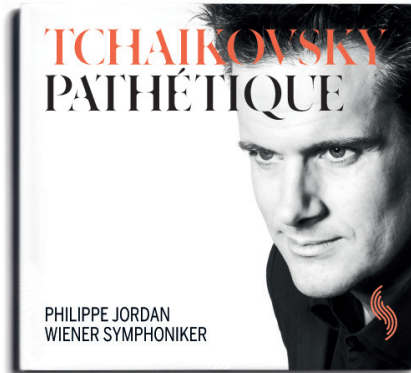
JOHANN STRAUSS
Overtures, Polkas and Waltzes
Ouvertüren, Polkas und Walzer

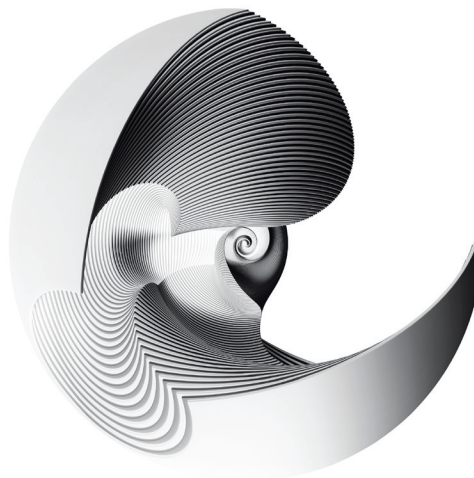
WS 005 STEREO,
AVAILABLE ON CD



TCHAIKOWSKY
Symphony No. 6 in b minor op. 74
Symphonie Nr. 6 b-moll op. 74

WS 006 STEREO
AVAILABLE ON CD





Recording location:

Vienna, Konzerthaus

7 June 1967

Recording producer:

Österreichischer

Rundfunk

ORF

Digital Remastering

& Sound Restoration:

THS-Studio Holger Siedler,

Dormagen, Germany

Executive producers:

Gergely Sugár,

Johannes Neubert

Booklet editor:

Kurt Danner

Design:

Studio Es

Synopsis:

Ernst Kobau,

Holger Siedler

Photographs:

Felicitas / Interfoto /

picturedesk.com

(Photo Carlos Kleiber),

ÖNB — Bildarchiv Austria

(First page of the score)

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

WS 007

© 1967 © 2014

Wiener Symphoniker, Vienna.

Historical Recording.

Made in Austria.

Label management by Solo

Musica GmbH, Munich.

LC 29322

WIENER
KULTUR

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH
KULTUR

