

GUSTAV MAHLER Nº 1

FABIO LUISI
WIENER SYMPHONIKER





GUSTAV MAHLER (1860–1911)

Symphonie Nr. 1 D-Dur Symphony No. 1 in D major

1	Langsam, schleppend. Im Anfang sehr gemächlich.....	15:38
2	Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell.....	08:42
3	Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen.....	11:20
4	Stürmisch bewegt.....	20:22

<i>Total Playing Time</i>	<i>56:02</i>
---------------------------	--------------

Edition: Universal Edition, Vienna

WIENER SYMPHONIKER
FABIO LUISI *conductor*

Gustav Mahler at the
Vienna State Opera,
1907

*Gustav Mahler in
der Wiener Staatsoper,
1907*



Symphony No. 1 in D major

Gustav Mahler wrote to his friend, Friedrich Löhr, after completing his *First Symphony* in March 1888, adding: „You

are probably the only one who will see nothing new of me in it; the others will surely be surprised by many things!“ This would turn out to be euphemistic, because the public rejected it just as furiously at the first performance in Budapest (November 1889) as at subsequent performances in Hamburg (1893) and Weimar (1894). These circumstances prompted concise revisions for the Berlin premiere (1896), and the artistically questionable Blumine movement was sacrificed for the sake of the tightly-knit form that we know today. But later attempts to ease public reaction to the work, originally titled *Symphonic Poem in Two Parts*, by means of explanatory „signposts and mileage indicators“ are also instructive. They were only meant to serve as short-term, transitional tools for deeper understanding. But when he realized that „the public“ had taken his metaphorical commentary literally and „gone down the wrong path as a result“, Mahler removed all of the programmatic notes.

Whether and how the title, *Titan*, references Jean Paul's novel remains unexplained to this day. This obsolete „road map“ cannot be expected to provide insight into the progression of „events“ in the symphony and may well lead to misinterpretation. At best, the title may hint at the symphony's epic, novelistic structure. Its collage-like, episodic colorations once annoyed and perplexed the public, in whose eyes it neither complied with the usual requirements of the symphonic genre nor the linear narrative of a symphonic poem. The changes he made to the title show that Mahler himself was initially uncertain about whether to place this work in one or the other of these two genres: at the premiere, the work was titled *Symphonic Poem in Two Parts*. In Hamburg, the title read *Titan - Tone Poem in Symphonic Form*. In Berlin, it changed to *Symphony in D major for Large Orchestra*, and it finally appeared in print as *Symphony No. 1 in D major*.

The fluctuating genre designations, as well as the public reaction (which cannot in any way be characterized as philistine) prove that something groundbreaking had emerged. And conventional terminology could not adequately define this new opus. From our present perspective, the ongoing process of abstraction in assigning a title appears equally productive and problematic. Mahler ultimately returned to the symphonic terminology that was traditionally associated with absolute music, and yet his strange request „to fashion an entire world by every available means“ stretched the meaning of the term to the breaking point. He saw the musical effect as perfectly in keep-

ing with the romantic metaphysics of the inexpressible: „*For myself, I know that so long as I am able to sum up my experience in words, I would never write music about it. The need to express myself symphonically and musically arises only when dark emotions prevail, [when I stand] at the gate that leads to the ‚other world‘, a world in which things no longer fall apart across time and space.*“ (Letter of March 26, 1896 to Max Marschalk).

Music leads directly to the mystical experience of the unity of every living thing. It does not portray individual passions, but is the epiphany of the „primal source of all being“. Yet if we want to communicate with one another, we must find a way to articulate it, albeit metaphorically. The following, necessarily brief „*signposts and mileage indicators*“ can only serve as abbreviated versions of where the debate over the century-long historical response to Mahler’s *First Symphony* now stands.

First Movement *I n t r o d u c t i o n*

„*Frühling und kein Ende*“ (Einleitung und Allegro comodo). Die Einleitung schildert das Erwachen der Natur am frühesten Morgen (1893) / Langsam. Schleppend.
Wie ein Naturlaut. (1899 edition)

This introduction is one of the most delicate beginnings in the symphonic literature in terms of dynamics, intonation, and ensemble. Perfect mastery of the extremely difficult introductory measures clearly demonstrates advancements in orchestral playing over recent decades. But is that what Mahler had in mind? Do the extra-musical sounds of nature really amount to such elegant whisperings? And what significance do they have within the musico-aesthetic sphere? Here, too, Mahler’s explanation led the public down the wrong path (the same one it would have taken without it), as suggested by *Awakening cheerful feelings at nature’s arrival*: A cuckoo cries, fanfares from bleary-eyed clarinetists and trumpeters sound from afar, and even the horns are already in the forest, having just shot a buck... Then a wayfarer comes along, going cheerfully over the meadow...

But this introduction is not about the imitation of nature in the form of naive „painting“. Rather, it has to do with an invocation of nature and human reality: „*Primitive elementary sounds..., a state outside of cause and effect, on the other side of historical time.*“ (Hans Heinrich Eggebrecht). By contrast, human musical culture embodies the „other“, which is spiritual and alienated at the same time. Unlike the aesthetic self-sufficiency of „pure art“, Mahler’s symphony internalizes its pre-compositional, extra-musical otherness, and uses any available means to represent it. This alone makes it possible to build a complete and total world. Towards the end of the introduction, nature in its

timeless, empty form becomes grounded in the ascending chromatic passagework of the celli and basses. The pre-artistic state of nature is abandoned here, and the musical aspect takes on individual character as it moves in the direction of a soulful, dualistic world full of beauty and potential suffering. In the main section, we now encounter the wayfarer from the song cycle composed between 1883-1885, along with his simple folk song, *Ging heut' morgen übers Feld / Tau noch auf den Gräsern hing*. These are texts in which Mahler paraphrased the *Wunderhorn Poem* that, as he wrote to Ludwig Karpath in 1905, „*could sooner be called nature and life - the source of all poetry - than art*“. Here, too, we find ourselves in that borderland between two existential manifestations. The instrumental quotation from the song requires prior knowledge of the text in order to decipher the meaning of this passage: *Now will my happiness begin? / No, no! What I mean can never bloom for me!* Thus the wayfarer laments, as finches and bellflowers clothe their creature comforts in the rhetorical question, „*Isn't it a beautiful world?*“ The apparent serenity of this passage contrasts with the unfortunate awareness of a person who has severed his connection to nature. For him, the „world“ is the epitome of the inscrutable, equally uniform and senseless „way of the world“, which denies happiness and gives birth to sorrow. In the sense of the „world in its totality“, feeling secure in nature is a prerequisite for the desired „other state“ of utopian happiness. At the beginning of the development section, the repeated appearance of the natural sphere is coupled with an individualized longing motif in the celli and the interval of a fourth originating in the horn theme. This ecstatic fulfillment is but a brief flame that first occurs towards the end of the development section. In a powerfully obstructed breakthrough, it bursts the musical dimensions wide open. Hereafter, the music can no longer flow into the recapitulation via the usual path, but rushes, unrestrained, to the end. Only the outlines of traditional sonata-allegro form are recognizable: the relationship of the sections, as well as the handling of motivic and thematic material, have been fundamentally altered.

Second Movement

„*Mit vollen Segeln*“ (Scherzo – 1893) / *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell*
(1899 edition)

This was originally the third movement in the sequence, *Aus den Tagen der Jugend – Blumen-, Frucht- und Dornstücke*. The melodic range of the theme is identical to that of the main theme in movement one. In plain scherzo (A-B-A) form, it clearly points to the wayfarer, who now wanders the world full sail. As he boldly steps out, the wind

blows heftily about his ears. Ghostly figures in shrill C-sharp major seem to briefly cross his path. Fourths in the trombones blast out a memento naturae, and the chromatic walking motif from the introduction, reminiscent of the way of the world, reappears in the winds and low strings. The invocation of a sentimental *ländler* in the trio sounds like a vain attempt to call forth a better world in remembrance of days long gone.

Third Movement

A la pompes funèbres (1889 UA edition) / „Gestrandet!“ (ein Todtenmarsch in „Callots Manier“ – 1893) / „Gestrandet!“ – Des Jägers Leichenbegängnis (1894) / „Alla Marcia funebre“ (1896) / *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* (1899 edition)

Even at the Viennese premiere, the audience locked horns over the ontological significance of the grotesque death march that vacillates between sorrow and irony: „Those who understood music saw the parody and began to laugh. This prompted outrage among Herr Mahler’s friends, who considered it rude to laugh during a funeral march. So Mahler’s friends tried to quiet down the laughs by hissing at them. But Mahler’s enemies were not about to tolerate this. They wanted to show that they couldn’t take Herr Mahler’s funeral march music seriously and, in order to sneer at Mahler, laughed again.“ (Karl Kraus, *Die Fackel*, No. 59, November 1900). Nothing could better document the futility of Mahler’s attempts to keep this particular movement from being misunderstood by flooding the score with convoluted interpretive markings. So as to provide a substantial motive for the outlandish quotation of *Frère Jacques*, a reference to the French graphic artist Jacques Callot (1592-1635) comes midway through *The Titan*. Callot’s eerily grotesque realism inspired E.T.A. Hoffman to write his *Fantasiestücke in Callots Manier*, to which Mahler’s title also alludes. The reference to a woodcut by Mortiz von Schwind, whose subject matter is the bizarre interment of a hunter with a cortege of animals, bears no relation to Callot. What all of these pictures have in common is this: they portray scenes of a runaway world in which even basic emotions, such as grief, can only be represented in ironically broken form. For the audience at the premiere, the most irritating aspect was surely the sudden eruption of gaudy Bohemian polka and circus music, which must have conveyed the impression that Mahler intended to make fun of provincial culture. The grotesque march fades away and is followed by a wonderfully tender scene, which is a quote from the last of the *Songs of a Wayfarer*: *Along the road stands a linden tree, / There I slept restfully for the first time! / Under the linden tree, / Its leaves fell like snow over me, / I knew nothing of life’s deeds, / All was well again! / Everything! Everything, love and sorrow*

/ *And world and dream!* (No. 4: *Die zwei blauen Augen*). But this second attempt to reach the „other state“ by way of wondrous memories is also impermanent and ends with the return of the funeral march.

Fourth Movement

„Dall' Inferno“ (*Allegro furioso*) folgt, als der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens (1893) / „Dall'Inferno al Paradiso“
(*Allegro furioso* – 1894) / *Stürmisch bewegt* (1899 edition)

The relaxing walk through a morning meadow gives way to an insanely desperate march, whose basic theme was previously heard before the breakthrough in the first movement. But the path to Paradise via the second and final breakthrough at the end of the symphony is now long and hard: In between comes the first of Mahler's endlessly wistful melodies, which anticipate the breakthrough in the midst of the return to the infernal landscape and, above all, a broad natural sphere intertwined with the wistful motif. The final apotheosis, whose triumphant nature-and-spirit theme expresses reconciliation, is a paradigm for Adorno's *Extorted Reconciliation*, and as doubtful as the endings to Mahler 5 and 7. Forced optimism cannot resolve the movingly illustrated dualism of nature and life, world and dream. This would remain Mahler's central theme: in this respect, his *First Symphony* is the gateway to his entire oeuvre.

Ernst Kobau

(Translation: Linda Marianiello, Franz Vote)

In front of the Vienna
State Opera, 1903

*Vor der Wiener
Staatsoper, 1903*

-10-



Symphony No. 1 in D-Dur

„Es ist so übermächtig geworden – wie es
aus mir wie ein Bergstrom hinausfuhr!
[...] Wie mit einem Schlag sind alle

Schleußen in mir geöffnet!“ schrieb Gustav Mahler im März 1888 nach Fertigstellung der *Ersten Symphonie* seinem Freund Friedrich Löhr und fügte hinzu: „Wahrscheinlich bist Du der einzige, dem darin an mir nichts neu sein wird; die anderen werden sich wohl über manches wundern!“ Dies sollte sich als Euphemismus erweisen, denn das Publikum reagierte sowohl bei der Budapester Uraufführung im November 1889 wie auch bei den weiteren Aufführungen in Hamburg (1893) und Weimar (1894) heftig ablehnend. Diesem Umstand verdanken wir die straffende Überarbeitung, die für die Aufführung in Berlin (1896) den künstlerisch fragwürdigen Blumine-Satz opferte und dem Werk die heute verbindliche Gestalt verlieh. Aufschlussreich sind aber auch die nachträglich unternommenen Versuche, die Rezeption des ursprünglich als *Symphonische Dichtung in zwei Teilen* titulierten Werks durch programmatisch erläuternde „Wegtafeln und Meilenzeiger“ zu erleichtern. Sie sollten nur für einen beschränkten Zeitraum als gleichsam transitorische Behelfe zur Erlangung vertieften Verständnisses dienen. Als Mahler indes sah, „auf welch falsche Wege hierdurch das Publikum geriet“, indem es metaphorische Erläuterungen wörtlich nahm, zog er alle programmatischen Hinweise wieder zurück.

Bis heute ist ungeklärt, ob und in welcher Weise sich der Titel *Titan* auf Jean Pauls Roman bezieht – aus diesem obsoleten „Leitfaden“ inhaltliche Aufschlüsse über den Verlauf der Symphonie zu erwarten, dürfte ebenfalls auf einen falschen Weg führen. Bestenfalls kann dieser Titel Hinweise auf die episch-romanhafte Gestaltung der Symphonie geben, vor deren collageartiger, episodischer Buntheit das Publikum einst ratlos und verärgert stand, da es weder die normativen Ansprüche an die Gattung der Symphonie noch die lineare Erzählmethode einer Symphonischen Dichtung erfüllt sah. Wie sehr sich Mahler selbst zunächst im Unklaren über die Zurechenbarkeit seines Werks zu einer der beiden Gattungen war, zeigt der von ihm vorgenommene Wechsel der Bezeichnungen: hieß das Werk bei der Uraufführung noch *Symphonische Dichtung in zwei Teilen*, so lautete der Titel bei der Hamburger Aufführung *Titan – eine Tondichtung in Symphonieform*, wechselte in Berlin zu *Symphonie in D-Dur für großes Orchester*, um schließlich im Druck als *Symphonie Nr. 1 in D-Dur* zu erscheinen.

Die schwankenden Gattungsbezeichnungen erweisen ebenso wie die keineswegs als banal zu qualifizierende Publikumsreaktion, dass mit diesem Opus etwas grundlegend Neues, mit konventioneller Begrifflichkeit nicht hinreichend zu charakterisierendes erschienen war. Aus unserer Perspektive erscheint der fortschreiten-

de Abstraktionsprozess in der Titelgebung ebenso produktiv wie problematisch, da er letztlich wieder zum Symphonie-Begriff zurückkehrte, der traditionell mit „absoluter Musik“ assoziiert war, während Mahler ihn mit seinem Ansinnen, „*mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln eine Welt zu bauen*“, bis zum Zerreißen überdehnte. Er sah die Wirkungsweise der Musik durchaus im Sinne der romantischen Metaphysik des Unsagbaren: „*Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszuspochen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ‚andere Welt‘ hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.*“ (Brief an Max Marschalk, 26. März 1896)

Musik führt ins Zentrum mystischen Erlebens der Einheit alles Lebendigen, sie ist nicht Schilderung individueller Leidenschaften, sondern Epiphanie des „Urgrunds alles Seins“. Gleichwohl müssen wir sie – zwangsläufig metaphorisch – zur Sprache bringen, wollen wir uns über sie verständigen. Die folgenden aktualisierten *Wegtafeln und Meilenzeiger* können in der gebotenen Kürze nur Abbrüch des aus einem Jahrhundert Rezeptionsgeschichte resultierenden Stands der Auseinandersetzung mit Mahlers *Erster Symphonie* sein.

1. Satz *E i n l e i t u n g*

„*Frühling und kein Ende*“ (Einleitung und Allegro comodo). Die Einleitung schildert das Erwachen der Natur am frühesten Morgen (1893) / Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut. (Druck 1899)

Die Einleitung zählt, was zarte Dynamik, Intonation und Zusammenspiel betrifft, zu den heikelsten Anfängen der symphonischen Literatur. An der perfekten Meisterung dieser extrem schwierigen Einleitungstakte ist die technische Vervollkommenheit der Orchester innerhalb der letzten Jahrzehnte ablesbar. Aber ist es das, was Mahler im Sinn hatte? Klingen „außermusikalische“ Naturlaute derart elegant dahingehaucht? Und welchen Stellenwert haben sie innerhalb des musikalisch-ästhetischen Umfelds? Auch hier führt die Mahler'sche Erläuterung auf jene falschen Wege, die das Publikum auch ohne sie beschriften hätte, suggeriert sie doch das *Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft der Natur*: Der Kuckuck schreit, aus der Ferne tönen Fanfaren übermächtiger Klarinetten und Trompeten, auch die Hörner sind schon im Wald und haben bereits einen Bock geschossen... Und dann kommt der fahrende Geselle und geht fröhlich übers Feld... Doch es handelt sich in der Einleitung nicht um Naturimitation im Sinne von naiver

„Malerei“, sondern um die Evokation von „Natur“, um das in die Wirklichkeitswelt des Menschen „Hineintönende, [...], urlautlich Elementarische, Zustand außerhalb von Ursache und Folge, jenseits von geschichtlicher Zeit“ (Hans Heinrich Eggebrecht). Ihm gegenüber verkörpert menschliche (Musik-)Kultur das „Andere“, zugleich Vergeistigte und Entfremdete. Im Gegensatz zur ästhetischen Selbstgenügsamkeit des „reinen Kunstwerks“ nimmt die Mahler'sche Symphonie das ihr vor- und außermusikalische Fremde in sich auf und bringt es mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln zur Darstellung – dies erst ermöglicht das Bauen einer Welt in ihrer Totalität, von der qualvollen Mühe der sich chromatisch emporarbeitenden Celli und Bässe grundiert. Hier wird der vorkünstlerische Naturzustand verlassen, das musikalische Erscheinungsbild individualisiert sich in Richtung einer beseelten, dualistischen „Welt“ voller Schönheiten und Leidenspotential. Wir begegnen nunmehr dem *fahrenden Gesellen* des 1883–85 komponierten Liederzyklus mit seinem volksliedhaft einfachen Liedgut: *Ging heut' morgen übers Feld / Tau noch auf den Gräsern hing*. Mahler paraphrasierte in diesen Texten die Wunderhorn-Lyrik, welche, wie er 1905 an Ludwig Karpath schrieb, „*beinahe mehr Natur und Leben – also die Quellen aller Poesie – als Kunst genannt werden könnte*.“ Auch hier befinden wir uns also im Grenzbereich zweier existentieller Erscheinungsformen. Das instrumentale Liedzitat setzt die Textkenntnis voraus, um die Bedeutung dieses Abschnitts semantisch entschlüsseln zu können: *Nun fängt auch mein Glück wohl an?! / Nein! Nein! Das ich mein', mir nimmer blühen kann!* klagt der Geselle, als Fink und Glockenblum' ihr kreatürliches Wohlbehagen in die für sie rhetorische Frage kleiden: „*Wird's nicht eine schöne Welt?*“ Der scheinbaren Gelöstheit dieses musikalischen Abschnitts kontrastiert das unglückliche Bewusstsein des aus dem Naturzusammenhang getretenen Menschen, für den „Welt“ der Inbegriff des undurchschaubaren, ebenso gleichförmigen wie sinnlosen „Weltlaufs“ ist, der Glück verweigert und Leid gebiert. Zwar ist die Geborgenheit in „Natur“ im Sinne von „Welt in ihrer Ganzheit“ Bedingung für den ersehnten „anderen Zustand“ utopischen Glücks – am Beginn der „Durchführung“ wird das abermalige Erscheinen des „Naturfelds“ mit einem individualisierten Sehnsuchtsmotiv der Celli und einem dem Quartintervall entspringenden Hörnerthema verbunden; aber die für kurze Momente aufblitzende, ekstatische Erfüllung ereignet sich erstmals gegen Ende dieses Formabschnitts in einem gewaltig gestauten „Durchbruch“, der die musikalischen Proportionen sprengt. Danach kann die Musik nicht mehr in die gewohnten Bahnen einer „Reprise“ münden, sondern stürzt entfesselt ihrem Ende zu. Ein traditioneller „Sonatensatz“ ist nur mehr umrisshaft zu erkennen, sowohl die Relation der Formteile wie auch der Umgang mit dem motivisch-thematischen Material sind grundlegend verändert.

2. Satz

„Mit vollen Segeln“ (Scherzo – 1893) / *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell* (Druck 1899)
 Ursprünglich war dies der dritte Satz der Abteilung *Aus den Tagen der Jugend – Blumen-, Frucht- und Dornstücke*. Der mit dem Hauptteil des ersten Satzes identische melodische Ambitus des Themas macht klar, dass es der nämliche Geselle ist, der nunmehr mit vollen Segeln in klar überschaubarer Scherzoform (A-B-A) die Welt durchwandert. Dem kräftig Ausschreitenden bläst in der Folge gehörig der Wind um die Ohren, schrille Cis-Dur-Spukgestalten scheinen kurz seinen Weg zu kreuzen, Quartan in den Posaunen dröhnen ein „memento naturae“, das erneut auftretende chromatische Schrittmotiv der Einleitung in Bläsern und tiefen Streichern gemahnt an den Weltenlauf. Die Beschwörung eines sentimental Ländlers im Trio klingt wie der vergebliche Versuch, eine bessere Welt im Eingedenken an längst Vergangenes zu evozieren.

3. Satz

A la pompes funèbres (UA 1889) / „Gestrandet!“ (ein Totenmarsch in „Callots Manier“ – 1893) / „Gestrandet!“ – *Des Jägers Leichenbegängnis* (1894) / „*Alla Marcia funebre*“ (1896) / *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* (Druck 1899)

Noch bei der Wiener Erstaufführung geriet sich das Publikum über den „ontologischen“ Stellenwert des grotesken Totenmarschs zwischen Trauer und Ironie in die Haare: „Musikverständige begriffen die Parodie und begannen zu lachen. Darob heftiges Ärgernis bei Herrn Mahlers Freunden, die der Ansicht waren, es sei unanständig, bei einem Trauermarsch zu lachen. Die Mahlerfreunde versuchten also, die Lacher zur Ruhe zu zischen. Das durften aber die Mahlerfeinde nicht dulden. Sie wollten zeigen, dass sie Herrn Mahlers Trauermarsch nicht für ernste Musik halten könnten, und lachten auch, um Herrn Mahler zu verhöhnen.“ (Karl Kraus, *Die Fackel* Nr. 59, November 1900). Nichts könnte besser die Vergeblichkeit von Mahlers Versuchen dokumentieren, gerade diesen Satz mit Hilfe einer Flut ineinander verschachtelter Interpretationsanweisungen vor Missverständnissen zu bewahren. Um die befremdende Zitierung des *Frère Jaques*-Kanons inhaltlich zu motivieren, erscheint inmitten des *Titan* eine Bezugnahme auf den französischen Grafiker Jacques Callot (1592–1635), dessen schaurig-grotesker Realismus E.T.A. Hoffmann zu seinen *Fantasiestücken in Callots Manier* inspiriert hatte, worauf Mahlers Titel ebenfalls anspielt. Dazu in keinerlei Beziehung steht der Verweis auf den Holzschnitt Moritz von Schwinds, der das skurrile Begräbnis des Jägers und den Leichenzug der Tiere zum Inhalt

hat. All diesen Bildern ist gemeinsam, dass sie Szenen einer aus den Fugen geratenen Welt bieten, in der auch elementare Gefühle wie Trauer nur mehr ironisch gebrochen zur Darstellung gelangen können. Der am meisten irritierende Aspekt für das Premierenpublikum bestand wohl im jähen Einbruch greller böhmischer Polka- und Zirkusmusiken, die den Eindruck erwecken mussten, Mahler wolle sich über provinzielle Kultur lustig machen. Dem verklingenden Groteskmarsch folgt ein Bild wunderbarer Zartheit, seinerseits ein Zitat des letzten der Gesellen-Lieder: *Auf der Straße steht ein Lindenbaum, / Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht! / Unter dem Lindenbaum, / Der hat seine Blüten über mich geschneit, / Da weißt' ich nicht, wie das Leben tut, / War alles, alles wieder gut! / Alles! Alles, Lieb und Leid / Und Welt und Traum!* (Nr. 4: *Die zwei blauen Augen*). Auch dieser zweite Versuch, den „anderen Zustand“ durch selige Erinnerung zu erreichen, ist nicht von Dauer und wird von der Wiederkehr des Trauermarschs beendet.

4. Satz

„Dall' Inferno“ (Allegro furioso) folgt, als der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens (1893) / „Dall' Inferno al Paradiso“ (Allegro furioso – 1894) / Stürmisch bewegt (Druck 1899)

Der gelöste Gang durchs morgendliche Feld ist einem irren Marsch der Verzweiflung gewichen – dessen Thema war in Ansätzen bereits vor dem „Durchbruch“ im ersten Satz zu hören. Nun ist aber der Weg zum Paradies des zweiten und endgültigen Durchbruchs am Ende der Symphonie ein weiter: Dazwischen liegen die erste von Mahlers unendlichen Sehnsuchts-Melodien, Antizipationen des Durchbruchs inmitten der Wiederkehr der infernalischen Szenerie und vor allem ein ausgedehntes, mit dem Sehnsuchtsmotiv verschränktes „Naturfeld“. Die Schluss-Apotheose, deren triumphierendes Thema Natur und Geist als versöhnt zeigt, ist ein Paradigma für Adornos „erpresste Versöhnung“, fragwürdig wie die Schlüsse der *Fünften* und *Siebten Symphonie*. Mit gewaltsamem Optimismus ist der so bewegend dargestellte Dualismus von Natur und Leben, Welt und Traum nicht lösbar. Er wird das zentrale Thema Mahlers bleiben, und insofern ist seine *Erste Symphonie* auch die Pforte zu seinem gesamten Schaffen.

Ernst Kobau





Wiener Symphoniker

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 das Kapellmeisterdiplom mit Auszeichnung 1983. 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 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.

The Wiener Symphoniker handles the lion's share of symphonic activity that makes up the musical life of the Austrian capital. The preservation of the traditional, Viennese orchestral sound occupies a central place in the orchestra's various artistic pursuits. The end of the 19th century was precisely the right time to establish a new Viennese orchestra for the purpose of presenting orchestral concerts with broad appeal, on the one hand, and to meet the need for first performances and premieres of contemporary works, on the other. In October 1900, the newly formed Wiener Concertverein, as it was called back then, gave its first public performance at the Vienna Musikverein with Ferdinand Löwe on the podium. The Wiener Symphoniker has premiered works that are now undisputed staples of the orchestral repertoire, including Anton Bruckner's *Ninth Symphony*, Arnold Schönberg's *Gurre-Lieder*, Maurice Ravel's *Piano Concerto for the Left Hand*, and Franz Schmidt's *The Book with Seven Seals*. Over the course of its history, conducting greats like Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell and Hans Knappertsbusch have left an indelible mark on the orchestra. In later decades, Herbert von Karajan (1950–1960) and Wolfgang Sawallisch (1960–1970) were the Chief Conductors who moulded the sound of the orchestra most significantly. After the brief return of Josef Krips, the

position of Chief Conductor was filled by Carlo Maria Giulini and Gennadij Roshdestvensky. Georges Prêtre was Chief Conductor from 1986 to 1991. Rafael Frühbeck de Burgos and Vladimir Fedoseyev then assumed leadership of the orchestra. Fabio Luisi accepted the position of Chief Conductor and Artistic Director at the start of the 2005–06 season, his successor in 2014–15 will be Philippe Jordan. Leading lights who have enjoyed notable success as guests on the podium of the Wiener Symphoniker include Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado and Sergiu Celibidache. The Wiener Symphoniker appears in more than 150 concerts and operatic performances per season, the vast majority of which take place in Vienna's well-known concert venues, the Musikverein and the Konzerthaus. Since 1946, the Wiener Symphoniker has been the orchestra in residence at the Bregenzer Festspiele, where it also plays the majority of operatic and symphonic performances. The orchestra also took on a new challenge at the beginning of 2006: That's when the Theater an der Wien became a functioning opera house again, and the orchestra has been responsible for a significant number of productions ever since.

Die Wiener Symphoniker sind Wiens Konzertorchester und Kulturbotschafter und damit verantwortlich für den weitaus größten Teil des symphonischen Musiklebens dieser Stadt. Die Aktivitäten des Orchesters sind vielfältig, wobei die Pflege der traditionellen Wiener Klangkultur einen zentralen Stellenwert einnimmt. Ende des 19. Jahrhunderts war die Zeit reif für die Gründung eines neuen Wiener Orchesters, das einerseits populäre Orchesterkonzerte veranstalten und andererseits den Bedarf an Ur- und Erstaufführungen damaliger zeitgenössischer Werke abdecken sollte. Im Oktober 1900 präsentierte sich der neue Klangkörper (damals unter dem Namen „Wiener Concertverein“) mit Ferdinand Löwe am Pult im Großen Musikvereinsaal erstmals der Öffentlichkeit. Heute so selbstverständlich im Repertoire verankerte Werke wie Anton Bruckners Neunte Symphonie, Arnold Schönbergs Gurre-Lieder, Maurice Ravels Konzert für die linke Hand und Franz Schmidts Das Buch mit sieben Siegeln wurden von den Wiener Symphonikern uraufgeführt. Im Laufe seiner Geschichte prägten herausragende Dirigentenpersönlichkeiten wie Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell oder Hans Knappertsbusch entscheidend den Klangkörper. In den letzten Jahrzehnten waren es die Chefdirigenten Herbert von Karajan (1950–1960) und Wolfgang Sawallisch (1960–1970), die das Klangbild des

Orchesters formten. In dieser Position folgten – nach kurzzeitiger Rückkehr von Josef Krips – Carlo Maria Giulini und Gennadij Roschdestvenskij. Georges Prêtre war zwischen 1986 und 1991 Chefdirigent, danach übernahmen Rafael Frühbeck de Burgos und Vladimir Fedosejev diese Position. Seit der Saison 2005–06 leitet Fabio Luisi die Wiener Symphoniker, ihm folgt ab 2014–15 Philippe Jordan. Als Gastdirigenten feierten zudem Stars wie Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Carlos Kleiber oder Sergiu Celibidache viel beachtete Erfolge.

Die Wiener Symphoniker absolvieren pro Saison über 150 Konzert- und Opernauftritte, wovon die Mehrzahl in Wiens renommierten Konzerthäusern Musikverein und Konzerthaus stattfindet. Bereits seit 1946 sind die Wiener Symphoniker jeden Sommer das „Orchestra in Residence“ der Bregenzer Festspiele. Dort treten sie nicht nur als Opernorchester beim Spiel am See und bei der Oper im Festspielhaus in Erscheinung, sondern sind auch mit mehreren Orchesterkonzerten im Programm des Festivals vertreten. Zusätzlich wirken die Wiener Symphoniker seit 2006 bei zahlreichen Opernproduktionen im Theater an der Wien mit und unterstreichen damit ihre herausragende Stellung im Musikleben Wiens.



GUSTAV MAHLER

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

WS 003 CDS STEREO,
AVAILABLE FROM FEBRUARY 2013



KLASSIKER
AUS WIEN



Recording location:
Vienna, ORF Radio
Kulturhaus
30 / 31 May 2012



Executive producers:
Gergely Sugár,
Johannes Neubert

Producer:
Florian Rosensteiner

Recording engineer:
Friedrich Trondl

Assistant engineers:
Fridolin Stolz,
Christian Gorz

Project coordinators:
Verena Hager,
Tilman Dost

Synopsis:
Ernst Kobau

Booklet editor:
Kurt Danner

Photographs:
Barbara Luisi (Luisi),
Andreas Balon
(Wiener Symphoniker),
WienMuseum (Photo Vienna
1903), Österreichische
Nationalbibliothek (Mahler)

Design:
studio-es.at

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



WS 001
© + © 2012
Wiener Symphoniker, Vienna.
Studio Recording.
Made in Austria.
Label management by Solo
Musica GmbH, Munich.

