

In Gustav Mahler (1860-1911) haben wir eine der epischsten und zugleich eine der tragischsten Persönlichkeiten der späromantischen, spätbürgerlichen Musikgeschichte vor uns. Nachdem er von seinen Anfängern zum Teil als ein neuer Beethoven enthusiastisch gefeiert wurde, ist das Verhältnis zu seinen Schöpfen bei uns Heutzutage erheblich kühler geworden. Hat schon 1924 allgemein die Spitzmusik eine Einbuße in ihrer Bewertung erfahren, so ist Mahlers Werk wegen der ihm inzwischen zugehenden Mängel - Langatmigkeit, ein gewisser Eklektizismus, Maßlosigkeit - besonders harte Kritik ausgesetzt. Diese kritische Haltung zum Werk darf allerdings nicht an der faszinierenden Persönlichkeit Mahlers vorbeiziehen, an seinen idealen Vorstellungen von der Kunst, seinem eifrigst beabsichtigten Willen, das was nicht immer in der künstlerischen Umsetzung die gleiche Höhe halten konnte. Vielfach sind die Gründe, die dazu führten, bereits aus seiner Jugend beim der aus Kallioth in Böhmens Gebirge zum Teil schreckliche persönliche und soziale Erfahrungen emporen, die sich während seines Studiums an Wiener Konservatorien noch fortsetzten. Aus diesen Erfahrungen wie aus seiner Heimatlosigkeit - Mahler fühlte sich dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude unter allen Nationen der Erde - resultiert ein tiefer Hang zur Besorgnis und zur Trauer, Wachen und verstellten Stimm, neben er aber auch die Kräfte wahr, die in der Lage waren, die schreckliche Situation der spätbürgerlichen Gesellschaft zu ändern. So befindet er selbst von der großen positiven Eindämmung, die er aus einer Demonstration der Wiener Arbeiterschaft gewonnen hat. Seine Träume, aus der Zeitlosigkeit der Zeit hinauszuweichen, waren von hohen ethischen Grundwerten geprägt, aber eben mit Träumen, welche enorme Kräfte jedoch in ihm steckten, bewies er als Reformator der Wiener Oper. Nach einigen Stationen war Mahler 1888 Leiter der Budapestener Oper geworden, wo er sich bemühte, daß die dort gespielten Opern in der originalen Sprache aufgeführt wurden. 1891 wurde er Erster Kapellmeister der Hamburger Oper, 1897 schließlich wurde er zum Direktor der Wiener Hofoper ernannt. Was er hier in rühmender Arbeit, getragen von einem höchsten Vereinstenungsbevollmächtigten vor dem Kaiserwerk, rücksichtslos gegen Schändlichen und persönliche Einflüsse aufwendend, geschaffen hat, gehört zu den größten Verdiensten Mahlers. Kein Wunder, daß diese selbständige Mann 1907 seinen Rücktritt erklären durfte. Vier Jahre nach seinem die Metropolitan Oper und die Philharmonischen Konzerte in New-York und nach 1911, wieder in Wien. In der Raslosigkeit seiner Tätigkeiten, in denen er keine Zeit zur Ruhe und Besinnung fand, entstanden viele neue Stoffe, viele Lieder, zum Teil im Orchester („Kladderadatscher“, „Lieder eines Fahrenden Gesellen“), und das „Lied von der Erde“, auch wie Ausdruck der Raslosigkeit, der äusseren Zerrissenheit, der Resignation, doch aber auch tief und wieder der Hoffnung auf ein besseres Leben. Nachdem Mahler in den 2., 3. und 4. Sinfonie des Orchestersymphonien auch im vokalen Bereich sehr auch chorische Mittel verwendet hatte, ist in der fünfzigsten F.A.H.E.R.S.I.F.O.R.I.E wieder nur das Orchester sprechen. Der erste Satz ist „Trauermarsch“ überschrieben, und obwohl das erste Thema der Trompeten wie auch besonders das Hauptthema der Violinen und Violoncelli gibt diese düstern Trauerstimmung bereiten Ausdruck. Ein selbstgestandener Teil bildet einen gewissen Gegensatz, jedoch wird die Grundhaltung der Trauer, der Resignation demnach nicht nur in diesem Satz durchgehalten, sondern bestimmt auch den Charakter des zweiten Satzes (Streichelbegrüßung), in dem sich die Zerrissenheit und Zerkümmert in der oft bitteren Zeichnung der einzelnen Themen plastisch widerspiegelt. Immer wieder aber kehrt auch dieser Satz in seiner Grundstimmung und in der Wahl des Tempos zu den trauernden Blüthen der Eingangsgruppe zurück, damit die Verflechtung zerrissenheit, die Mahler zur österreichischen Volksmusik besaß. Ländliche Kleinigkeit während die ersten beiden Sätze aber eine innere Einheit bilden, nicht der dritte Satz, ein Scherzo, das in einem bezaubernden Geistes. In diesem Satz erweitert sich auch die innere Spannung, die Mahler zur österreichischen Volksmusik besaß. Ländliche Kleinigkeit hinein und gestalten das Bild freudlicher und ausgelassener. Ähnlich wie bei Bruckner, erfährt die Scherzo auch bei Mahler eine bedeutsame formale und inhaltliche Bereicherung und Aus-

deutung. Wiederum zusammenhängend konzipiert sind die beiden letzten Sätze des Werkes, die Adagio von ganz lyrischen Charakter, das in der Instrumentation vor die Harle und die Streicherbesetzung arbeitet und voll georgischer Parven ist, und schließlich der letzte Satz, ein Rondo-Finale, das nach einigen Zäsuren ankert und endlich die Beherrschung aus der düsternen Stimmung der ersten Sätze bringt. Außer einem extensiven Horn und einem romantischen Thema der Violoncelli treten im Verlauf des Satzes auch einige andere, zum Teil verwandte thematische Bildungen auf, die alle über dem aufstrebenden, gegen Schluß hin triumphalen Charakter des Satzes stehen.

Richard Schö

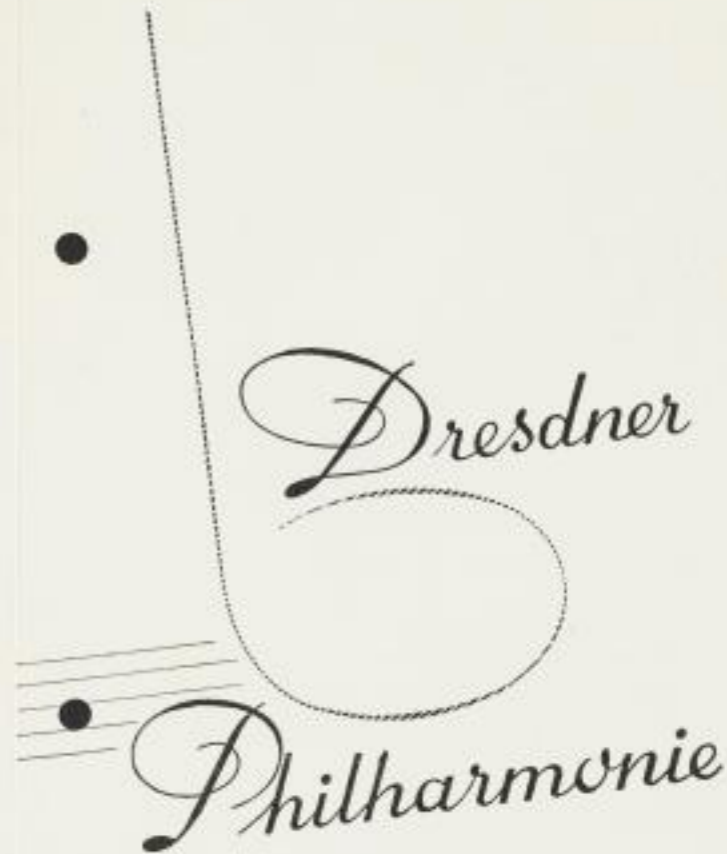
LITERATURHINWEISE

Kühner Berlin (Verlag 1907)
Fritz Hehl, v. „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ Bd. 9 (Band 1910)
Dr. Walter Geyer-Müller (Zürich 1916)

Mittelangaben

In 8. Philharmonisches Konzert am 24. und 27. Januar 1962 gestiftet die Staatliche Hofoperndirektor Prof. Dr. Hans-Hermann Vogel-Nissen mit dem Namen seiner Tochter Ny. Dieben Anwesenheit im Rahmen der Freundschaftsbeziehungen der Stadt Dresden zum Kommando der Dresdner Philharmonie in Prag und Filiale der November 1962 herbeigeführt.
Konzertveranstalter Herr Mann, der Guldengasse am Kammer Oper Berlin, ist als Gut der 8. Zyklen-Konzert am 2. und 3. Februar 1962.
Friedrich-Maria wurde im 9. Aufnahmestudio Kommt am 9. und 11. Februar 1962 im Kleinstudio in 1962, KV 900, von W. A. Mann und der 4. Klavierkonzert in D.D. von L. v. Bertram.
Die Londoner Concert-Gesellschaft plant eine Aufzeichnung der Oper „Das goldene Horn“ von Eduard Kumbow. Ihre Seite wo dem sehr geeigneten Werk findet die 2. Zyklen-Konzert der Philharmonie.
Der Dirigent Karl Böhm wird am 21. Oktober 1962 im Alter von 71 Jahren verstorben. Er wurde als Leiter der Dresdner, Berliner und Münchner Staatsoper sowie als langjähriger Generalintendant der Bayreuther Festspiele großen Verdienst erworben als Dirigent der Werke Richard Wagner.
Prof. Dr. Helmut Peiser wurde am 14. Oktober 1962 im Alter von 64 Jahren verstorben. Er war von 1917-1928 und von 1940-1955 Leiter des Sächsischen Musiktheaters und ist auch heute als Präsident der Sächsischen Musiktheater tätig.
Der Herr Herrmann, Hannover, wurde während seiner 70. Geburtstag im einem Festival in Zwickau (Sachsen) gefeiert. Von 1910 gestiftet er seine Frau auch in Dresden.
Im Januar 1962 wurde die Dresdner Philharmonie zum General-Musik der Sächsischen Musiktheater im Oberhofen im der VEB Deutsche Schallplatten aa.
Am 2. Dezember 1962 wurde in Moskau der Professor Eduard der MSPR Professor Nikolai Ananin, Leiter der Sächsischen Philharmonie Dresden und Leiter am Tschelkowskij-Konservatorium, Professor Ananin (1915 und 1917 als Gut der Dresdner Philharmonie.

DRS 24 10 93 10 7 1 1 1 0 0 1 0 0



8. Philharmonisches Konzert 1962/63

Freitag, 4. I. 1963, 19.30 Uhr
 Sonnabend, 5. I. 1963, 19.30 Uhr
 Sonntag, 6. I. 1963, 19.30 Uhr

5. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent Prof. Heinz Binnigatz
 Sologn Marie Hörig, Harfe
 Hans Fischer, Cembalo
 Karl-Heinz Naumann, Klavier

Hector Berlioz **Ouverture „Benvenuto Cellini“**
1803-1869

Frank Martin **Petite Symphonie concertante für Harfe,
 Cembalo, Klavier und 2 Streichorchester**
1891-1974

P A U S E

Gustav Mahler **5. Sinfonie**
1860-1911
 Trauermarsch – Stürmisch bewegt
 Scherzo
 Adagietto
 Rondo-Finale

ZUR EINFÜHRUNG

Hector Berlioz (1803-1869) gehört wohl zu den ungeliebten, wenn auch unentbehrlichen Meistern der französischen Romantik. Stand sein Werk zu seinen Lebzeiten im Bewußtsein des Interesses und des Mißverständnisses, so hat die Gegenwart durch einen immer größer werdenden Abstand von seinen Kompositionen gewonnen, und nur noch die wirklich bedeutendsten Schöpfungen erheben heute auf den Programmen unserer Orchester. Das soll sich die Verdienste des großen Franzosen schweigen, der er sich als entscheidende Anregung der französischen Romantik erworben hat. Zu den wichtigsten, revolutionären Neuerungen, die Berlioz als revolutionärer Romantiker einführt, muß man die konsequente Durchführung der Programmmusik, die Schöpfung der Sinfonischen Dichtung (Poème Symphonique) genauso zählen wie die von einem imponierenden Klavier getragenen Erfindungen und Verbesserungen des Orchesterklangs, die er gleichsam praktisch in seinen Werken als auch theoretisch in seiner „Kunst der Instrumentierung“ darlegt. So erklären wir diese interessante Persönlichkeit, deren ständiges Welt- und Lebensgefühl sich in musikalischen Selbstausdrücken zeigt, heute vor allem in besonderer Sicht als den jüdischen Anwalt, des siebenjährigen Emigranten der französischen Sinfonik. Der am 11. Dezember 1803 Geborene sollte zuerst – gleich seinem Vater – Arzt werden. Seine Musikstudien in Paris veranlaßte er allerdings noch unbedingtes Opernverbotnis – besonders Gluckes Werke – mit dem Musikmalen, demnächst sah er sich in den 1830 erlangten Komposten zwingen. Dieser Preis war ein Stipendium, das alljährlich begabten Nachwuchskomponisten eines dreijährigen Studienaufenthalts in Italien ermöglichte. Vorher schon hatte Berlioz bedeutende Kompositionen geschaffen: Schon immer kam die Guelfen „Juno“ in Erscheinung, und so hatte er 1829 „Acht Faust-Szenen“ komponiert, die er später in seiner großen Programmsinfonie „Fausts Verdammnis“ erweiterte. Ursprünglich war auch bereits sein vielkühn bekanntes Opern, die „Symphonie Fantastique“. Nach seiner Rückkehr ins Vaterland gelang es ihm nicht, sich als Musiker einen festen Platz zu erzwingen. Seine Kompositionen wurden stark angefochten, und nur praktischer Musiker magt es ihn zu Ausbildung – er spielt vor die Gitarre. So arbeitet er lange Jahre seines Lebens als Musiklehrer einer angesehenen Pariser Tageszeitung und weist sich als hervorragender Musikschaffender, der sich mit Fleiß für das Werk besonders der deutschen Komponisten, so Wagner, einsetzt. Dazwischen entstehen seine Werke „Rome und Jule“ – ein Ouverture für große Besetzung (1839), die „Trafalgar“ (1854), religiöse Ouvertüren, u. a. in Shakespeare, „Krieg Lear“, die Opern „Benvenuto Cellini“ (1838), „Die Truane“ (1855-56) und „Bohrer und Bockler“ nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts“ und eine große „Trauer- und Triumpfsinfonie“ (1840). Während größter Ansehen trat er in seinem Heimatland früher er mit seinen Kompositionen in verschiedenen Ländern des Auslandes, so in Belgien, Deutschland, Österreich, England und Rußland, wo er als Dirigent selbst und seine eigenen Werke zu bedeutendem Erfolg führen kann. Besonders in Deutschland, wo Robert Schumann und Franz Liszt sich stark für ihn einsetzen, erster er in seinen Triumpfen. Seit 1852 besaß Berlioz eine – wenn auch nicht unerschöpfliche – Stellung am Pariser Konservatorium, in einer Lehrstätigkeit konnte er sich pflegen. Die musikalische Anerkennung seiner Werke in Frankreich, obwohl persönliche Schicksalschläge ließen den Komponisten in den letzten Lebensjahren immer mehr verarmen, die er am 8. März 1869 in Paris starb.

Die Oper „Benvenuto Cellini“ von Hector Berlioz bedeutet eine Episode aus dem Leben des berühmten Renaissance-Goldschmiedes. Berlioz gibt – wie auch in anderen Werken – dem Helden der Oper eigene Züge – idealischer Ausdruck der romantischen Selbstbeziehung. Die Oper spielt zu Zeiten des römischen Karnevals, und so ist die Atmosphäre eines solchen zu-

stehenden Festes der Renaissance natürlich mit in der Oper und der Ouverture eingeschlossen. Die Oper erlebte bei ihrer Uraufführung ein ziemlich verzerrtes Glück. Die Ouverture selbst hat sich gehalten. Sechs Jahre später komponierte Berlioz noch eine weitere Ouverture für dieses Werk, die ursprünglich des zweiten Akt einleiten sollte und die zuerst dem Titel „Römischer Karneval“ sich nach einem Plur in den Konzertprogrammen erweisen hat. Die „Cellini“-Ouverture ist in der Form der italienischen Ouverture gehalten. Ein schneller Teil bildet das Auftakte, demnach besetzen durch ein Thema, das der kühnsten Helden in interessanten rhythmischen Verhältnissen charakterisiert. Für das Langsam sind die beiden Hauptthemen ebenfalls der Oper zusammengefasst: einmal ein bedrückendes Thema aus der Arie des Cellini, zum anderen ein leicht bewegtes Thema aus dem Lied des Hellen. In interessanter Instrumentation wurden diese beiden Themen dann beleuchtet. Schließlich setzt über dringender Sphäre wieder das Cellini-Thema ein und gibt somit den Hinweis für ein reiches Thema, das in leuchtenden Orchesterfarben und in romantischen Überschwung ein farbenprächtiges Bild des römischen Karnevals bildet.

Der wohl bedeutendste Vertreter der Musik der nordischen Schweiz, Frank Martin (geb. 1890), hat sich mit seiner verhältnismäßig wenige Werke umfassenden Gesamtschaffen erst recht spät durchsetzen können. Nach kompositorischen Studien in seiner Heimatstadt Gland über er eine Tätigkeit als Pianist, Cembalist und Professor für Kammermusik am Konservatorium zu, umendete er im Herbst Jacques Dalcroze und hat sich 1950 eine Professur für Komposition an die Kanton Musikhochschule in Genève. Zu seinen Hauptwerken gehören die Oper „Der Stern“ nach Shakespeare, die weltliche Ouverture „Le vie herbe“ nach dem Roman „Titan et Iside“, „Der Grotte“ nach Rainer Maria Rilke für Ak und Orchester, ein Pandemonium „Götter“, ein Quartett „Le terra per“, das er im Auftrag von Radio Gené für den Tag des Krieges (1945) schrieb, sowie die letzte unklare „Petite Symphonie concertante“ für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester, die auf Anregung des Leiters des Basler Kammerorchesters, Paul Badier, entstand. Zu seinen Werken hören wir den Komponisten kein selbst in Wort kommen: „Ich habe mir die Aufgabe gestellt, alle auch bekannten gebräuchlichen Instrumente – also Streicher, Klavier, Cembalo und Harfe – zu verwenden. Es war deshalb eine instrumentale Kombination, welche die erste Anregung für meine Arbeit gab. Ich entschloß mich, die beiden Instrumente und die Harfe selbstlich zu behandeln... Diese instrumentale Disposition führte mich zur klassischen Form der Symphonie-Allegro, nicht um den musikalischen Gedanken in eine festgelegte Form zu legen, sondern um zu sehen, ob die musikalische Materie in dieser Form mit zwei Themen gefüllt und sich entwickeln könne. Auf diese Art entstand der erste Teil dieser Symphonie mit seiner Intimität und seinen Allegro, wobei das zweite Thema und die weitere Entwicklung die wesentlichen Elemente der Intimität übernehme. Dieses Allegro gliedert einem Concerto mit seinen scheinbar Teilen – bis dass die drei verschiedenen Instrumente einzeln vordringen beginnt – und dem ersten wiederholenden Orchesterpart. Im zweiten Teil habe ich mich dem spontanen musikalischen Bewegungsablauf hingewandt. Das melodische Hauptthema, in langem Zeitraum durch die Harfe eingeführt, dann vom Klavier übernommen, entwickelt sich plötzlich in einem neueren Marschtempo. Im Gegensatz zum ersten Teil sind diese zahlreichen episodische Elemente für hier nur ein Thema führend. Nach einer großen Solopassage schließt der Satz mit einer kurzen Kadenz.“ Dieser Einführung Frank Martin in sein Werk sei hier ein noch kurz hinzugefügt, daß zwar das erste Thema des Allegro eine vollständige Zueinanderbeziehung darstellt, daß aber die Komposition die dodekaphonische Technik in sehr selbständiger und vor allem musikalischer Weise benutzte. Martin bekam einmal über sein Verhältnis zu Arnold Schönberg, daß er stark von ihm beeinflusst wurde, aber gleichzeitig mit seinem ganzen musikalischen Empfinden sich ihm entgegenstellte habe. Die musikalische Rhythik des Werkes und die vielfältigen Möglichkeiten Reize, die er der eigenen instrumentalen Zusammenstellung abgewann, haben der Komponist in ihrem konzentrierten Wesen einen großen Erfolg gelehrt.