

DRESDNER
Philharmonie

4. ZYKLUSKONZERT 1963 / 64

Sonntag, 5. Januar 1964, 11 Uhr, B 1

Sonntag, 5. Januar 1964, 19.30 Uhr, B 2

4. ZYKLUSKONZERT

MOZART – MAHLER

Gastdirigent: Prof. Rolf Kleinert, Berlin

Solistin: Adele Stolte, Potsdam, Sopran

Wolfgang Amadeus Mozart

1756 – 1791

Sinfonie A-Dur, KV 201

Allegro moderato

Andante

Menuetto

Allegro con spirito

2 Konzertarien für Sopran und Orchester

„A questo seno, deh vieni“, KV 374

„Bella mia fiamma, addio“, KV 528

– Pause –

Gustav Mahler 4. Sinfonie G-Dur

1860 – 1911

Heiter, bedächtig

In gemächlicher Bewegung

Ruhevoll

Sehr behaglich

Dr. Dieter Härtwig

GUSTAV MAHLER

Bildnis einer großen Musikerpersönlichkeit (III)

Da sich sein Verhältnis zu Bernhard Pollini, dem Direktor des Hamburger Theaters, getrübt hatte, strebte Mahler nach einer anderen, noch einflussreicheren Position. Seine Bemühungen, in Berlin, Wien, Dresden, München Fuß zu fassen, scheiterten an antisemitischen Umtrieben. „Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt.“ Diese Erfahrung mußte der Künstler mehrfach in seinem Leben machen. Wahrscheinlich unter dem Einfluß Anna Mildenburgs, der ihm befreundeten Sängerin und späteren Gattin Hermann Bahrs, trat Mahler zum römisch-katholischen Glauben über, dessen mystische Elemente ihn mehr und mehr anzogen, ohne freilich seine Verwurzelung im alten jüdischen Glauben leugnen zu wollen. Die Darstellung religiöser Motive, das Anknüpfen an katholische Symbolik in seinen Werken bedeutet nach Georg Knepler nichts anderes als „eine Allegorie für Liebe, Glück und Frieden“. Es sei hier an die Ausführungen zur 2. Sinfonie erinnert, bei der diese Frage bereits zur Diskussion stand. Da im Rahmen der vorliegenden Betrachtung das Weltbild des Komponisten und die Widerspiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu Mahlers Lebenszeit in seinem künstlerischen Werk an späterer Stelle untersucht werden sollen, möge dieser Problembereich zunächst einmal nur gestreift sein.

„Im Jahre 1897 geschieht das kaum Glaubliche: Obwohl Regierung und Staatsapparat von Reaktionären, Dunkelmännern aller Arten, Antisemiten und Feinden des Fortschritts durchsetzt sind, obwohl Mahler angefeindet, verleumdet und von antisemitischen Hetzblättern mit Schmutz beworfen wird, wird er dennoch zum Direktor des k. und k. Hofopertheaters in Wien ernannt und hält diese Stellung zehn Jahre lang. Liebe, Verehrung und Bewunderung des musikliebenden Publikums, in dem die fortschrittliche Intelligenz eine große Rolle spielt, belohnen seine Arbeit. Es gelingt ihm, die Wiener Oper nicht nur zu künstlerischen Leistungen, vor und nach ihm nie wieder erreicht, anzufeuern, es gelingt ihm sogar, ihr zu finanziellen Erfolgen zu verhelfen“ (Knepler). Auch Johannes Brahms hatte sich warm für Mahlers Engagement an die Hofoper eingesetzt. Die gegnerischen Stimmen, zu denen übrigens auch Cosima Wagner gehörte, wurden endlich nach monatelangen Verhandlungen überstimmt. Nach einem sensationellen Erfolg in Moskau wurde die Öffentlichkeit am 1. Mai 1897 von Mahlers Verpflichtung nach Wien informiert.

Zusammen mit Alfred Roller, dem originellen Bühnenbildner, mit Franz Schalk und Bruno Walter als jüngeren Kapellmeister und einem erstklassigen Sängerensemble, zum Teil aus Hamburg verpflichtet (Anna Bahr-Mildenburg, Bertha Foerster-Lauterer, Marie Gutheil-Schoder, Richard Mayr, Erik Schmedes, Leo Slezak und viele andere), führte Mahler eine wohl bisher unübertroffene Glanzzeit in der Geschichte des Wiener Operntheaters herbei. Dabei war das Leistungsniveau, das der Künstler bei seinem Amtsantritt vorfand, alles andere als zufriedenstellend. Vieles Landläufige und Belanglose füllte den Spielplan. Nun aber — „Lohengrin“ gab den Auftakt — brachte der neue künstlerische Direktor des Hauses Musteraufführungen vor allem klassischer Opernwerke zuwege, von Mozart (besonders „Figaro“, dessen revolutionäre Elemente er in Anlehnung an Beaumarchais stärker herausarbeitete), Weber, Wagner („Tristan“, den Gerhart Hauptmann in Mahlers Interpretation als den beseligendsten Kunstgenuß seines Lebens pries), Beethoven und Gluck („Iphigenie in Aulis“ hielt Mahler selbst für das Beste, was er mit Roller geleistet hat). Da neben „Figaro“ auch glänzende Wiedergaben des „Don Giovanni“ und der „Zauberflöte“ zustande kamen, löste Mahler in Wien eine regelrechte Mozart-Renaissance aus. Neben den

klassischen Repertoirestücken förderte er zugleich intensiv die Zeitgenossen, brachte Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“, Charpentiers „Louise“, Rezníček's „Donna Diana“, Richard Strauß' „Feuersnot“, Wolf-Ferraris' „Die neugierigen Frauen“, Puccinis „Bohème“ und „Butterfly“ und Hugo Wolfs „Der Corregidor“.

Mahlers Wahlspruch, der über seiner gesamten musikalischen und inszenatorischen Arbeit stand, war: „In jeder Aufführung muß das Werk neugeboren werden.“ Vom traditionellen Aufführungsstil der Wiener Hofoper, von jeder eingerissenen Schlamperei sich lösend, erstrebte er wahrhaftiges Musiktheater, eine lebendige Einheit zwischen Musik und Szene. Dem Starwesen sagte er zugunsten echter Ensembleleistungen den Kampf an. Mit beispielloser Energie, einer geradezu unwiderstehlichen Suggestionskraft zwang er die Mitarbeiter in seinen Bann. „Mit Augen einer Viper in den fernsten Winkel fahrend, vom Pult aufschnellend, mit Beschwörerarmen winkend, deutend, blitzartig in die Tiefe fahrend, ein fanatischer mittelalterlicher Mönch im Frack, ein asketischer Büsser und Geisterseher, Luzifer als Operndirektor“ — so erlebte der Wiener Musikkritiker Max Graf den faszinierenden Dirigenten Mahler. Schneller als erwartet, stand er am Ziel seiner Wünsche. Freilich waren härteste Anstrengungen Basis und Ursachen seiner Erfolge. Wie von sich selber, verlangte er von seinen Musikern angestrengteste, oft aufreibende, die Kräfte verzehrende Probenarbeit. Zusätzlich war er noch im Herbst 1898 als Nachfolger Hans Richters an die Spitze der Wiener Philharmoniker getreten. Doch seine Arbeitsweise und seine gelegentlich allzu subjektiv-eigenwilligen, ja extravaganten Deutungen klassisch-romantischer Sinfonien führten sehr bald zu Spannungen mit dem Orchester und schon 1901 zu einer Trennung.

(Fortsetzung im nächsten Programmheft)

Meine Berufung nach Wien hat zunächst nur eine unerhörte Unruhe und Kampf-erwartung in mein Leben gebracht. Ob es die mir gemäße Stellung ist, muß ich erst abwarten. In allen Fällen muß ich mich auf ein Jahr der erbittertsten Gegnerschaft aller Elemente, die nicht wollen oder können (was gewöhnlich zusammenfällt) gefaßt machen... Ein neues Kapitel beginnt wieder. Aber ich ziehe in die Heimat ein und werde alles daransetzen, um meine Wanderschaft für dies Leben zu beendigen...

Mahler am 22. April 1897 aus Hamburg an Arnold Berliner

Ich renne mit dem Kopf durch die Wand, aber da bekommt die Wand ein Loch! Solche Gewitter tun not bei dem Zustand von Disziplinlosigkeit, Verlotterung und Schlamperei, der an der Oper herrscht und seit Jahrzehnten immer tiefer eingerissen ist. Hier Ordnung zu schaffen, ist nur durch größte Strenge möglich; diese müsse der Einsichtige daher gutheißen und jeden „Skandal“ als heilsam wünschen! Darum soll in Zukunft nur dann nach mir geschickt werden, wenn nicht jede Woche mindestens zwei „Skandale“ in der Oper vorkommen.

Mahler im Jahre 1898 in Wien zu seinem höchsten Vorgesetzten

Andere pflegen sich und reiben das Theater auf; ich reibe mich auf und pflege das Theater.

Menschlich mache ich jede, künstlerisch gar keine Konzession; wer zu verlieren fürchtet, ist schon verloren.

Was ihr Theaterleute euere Tradition nennt, das ist nichts anderes als euere Bequemlichkeit und Schlamperei.

Aussprüche des Operndirektors Mahler



Gustav Mahler als Dirigent (Schattenriss von Dr. Otto Boehler)

EINFÜHRUNG IN DAS 4. ZYKLUSKONZERT

Wolfgang Amadeus Mozart schrieb zwischen seiner Wiener und Münchner Reise im Jahre 1774 eine Gruppe von Sinfonien (KV 183, 199–202), die erhebliche formale und stilistische Ähnlichkeiten aufweisen und innerhalb der Entwicklung des Sinfonikers Mozart durchaus Marksteine sind. Hatten sich die vorangehenden Sinfonien an die dreisätzig italienische Ouvertürenform angelehnt, so ist die hier in Betracht kommende sinfonische Gruppe durch die Wiedereinführung des Menuetts gekennzeichnet. Auffallend ist ferner, daß der äußere Umfang dieser Werke beträchtlich zugenommen hat, daß die Durchführungen zwar noch nicht wie bei Joseph Haydn streng thematisch bestimmt sind, sondern sequenzartig fortgesponnen werden. Substanziell ist entschieden ein Hang zum Großen, Festlichen zu spüren. Die schwungvolle Thematik wird kontrapunktisch verarbeitet. Selbständig sind die Bläser behandelt. Die unser Konzert eröffnende *Sinfonie Nr. 29, KV 201, A-Dur*, des 13jährigen Mozart ist neben der g-Moll-Sinfonie, KV 183, das gewichtigste Werk dieser Gruppe. Es läßt deutlich das Streben des Komponisten nach „ideellem Zusammenschluß der vier Sätze“ erkennen und ist überhaupt ein blendendes Zeugnis für das phantastevolle frühe sinfonische Schaffen des Salzburger Meisters, aus dem es noch viele Schätze zu heben gilt. Die A-Dur-Sinfonie, KV 201, die keineswegs das Haydn'sche Vorbild leugnet, atmet einerseits die kraftvolle Lebensfreude, andererseits die fast romantische Schwärmerie des 18jährigen Jünglings. Anmutig-humorvoll gibt sich nach dem heiteren Einleitungssatz (Allegro moderato) auch der langsame zweite Satz, ein fein gearbeitetes Andante, in dem die zwei Bläserpaare (Hörner und Oboen) den Streichersatz melodisch bereichern. Auf das zierliche Menuett mit seinen Kontrastwirkungen folgt ein Finalsatz von mitreißender, beschwingter Fröhlichkeit (Allegro con spirito), der nach dem Mozart-Forscher Alfred Einstein den reichsten und dramatischsten Durchführungsteil besitzt, den der junge Komponist bis dahin geschrieben hat.

Sein ganzes Leben hindurch komponierte Mozart neben den in einen bestimmten handlungsmäßigen Zusammenhang gestellten Arien seiner Opern auch zahlreiche für den Konzertsaal bestimmte einzelne Arien und Szenen, in denen er seine große Kunst entfaltete, für die menschliche Stimme zu schreiben. Die durch ein kurzes Rezitativ („A questo seno, deh! vien“) eingeleitete Sopran-Arie „Or che il cielo a me ti rende“ (KV 374) stammt noch aus der Zeit des Dienstes beim Erzbischof von Salzburg. Mozart komponierte sie im April 1781 für den Salzburger Sänger Ceccarelli, einen Kastraten, der das Werk in einem Konzert am 8. April sang, wo es wiederholt werden mußte. Die Arie, deren Text die Seligkeit des Wiederfindens treuer Liebender preist, ist als ein einfaches, graziöses Rondo mit immer wiederkehrendem Schlußrefrain angelegt.

Sechs Jahre später, im November 1787, entstanden Szene und Arie „Bella mia tianna, addio“ (KV 528). Dieses Werk schrieb Mozart während seines Prager Aufenthaltes anlässlich der dortigen Aufführungen des „Don Giovanni“ für die Sängerin Josepha Duscek, die Gattin des Prager Pianisten und Komponisten Franz Duscek. Mit ihr verband ihn langjährige gute Freundschaft; gern wollte er in dem bei Prag gelegenen Landhause der Duscheks, der „Bertramka“, zu Gast. Auf die Überlieferung durch Mozarts Sohn geht die Anekdote zurück, nach der Josepha Duscek den Komponisten, um ihn zur Niederschrift der Arie zu bewegen, einfach in ein Gartenzimmer der Bertramka gesperrt und ihn erst wieder herausgelassen hätte, als das Opus vollendet gewesen sei. Mozart wiederum soll sich dadurch „gerächt“ haben, daß er erklärte, ihr die Arie nur dann geben zu wollen, wenn sie diese fehlerlos vom Blatt singen könnte. Das war keine einfache Bedingung; hatte er doch (besonders im Andanteteil durch für das 18. Jahrhundert höchst ungewöhnliche Intervallsprünge über ebenso ungewöhnlicher Harmonik)

die Aufgabe recht schwierig gestaltet. — Im Ganzen zählt das Werk, das durchaus keine „Bravourarie“ im herkömmlichen Sinne darstellt, zu den bedeutendsten seiner Gattung. Der Inhalt (ein Held bereitet sich auf den Opfertod vor und nimmt Abschied von seiner Geliebten) wird musikalisch durch eine sich immer mehr steigende Erregung, eine immer schmerzlicher werdende Stimmung widergespiegelt. Neben der sehr einheitlichen Gestaltung (einzelne Grundmotive erscheinen stets wieder) zeichnet die Arie dabei vor allem ein überaus starker Ausdrucksgehalt aus, in dem die zeitliche Nachbarschaft des „Don Giovanni“ spürbar wird.

Gustav Mahlers am 15. November 1901 in München uraufgeführte 4. *Sinfonie in G-Dur*, deren Partitur im Sommer 1900 abgeschlossen wurde, unterscheidet sich in Anlage und Charakter wesentlich von den vorangegangenen sinfonischen Werken des Komponisten. Bereits rein äußerlich zeigt sich das in der kleineren Besetzung des Orchesters, der Rückkehr zur klassischen Viersätzigkeit und der kürzeren Spieldauer. „Gemessen an den bisherigen Dimensionen könnte man sie beinahe als ‚Sinfonietta‘ bezeichnen“, schrieb der Musikschriftsteller Walter Abendroth über die G-Dur-Sinfonie, und Mahler selbst äußerte einmal dazu: „Eigentlich wollte ich nur eine sinfonische Humoreske schreiben, und da ist mir das normale Maß einer Sinfonie daraus geworden — während früher, als ich dachte, daß es eine Sinfonie werden sollte, es mir zur dreifachen Dauer — in meiner 2. und 3. — wurde...“ Besonders bemerkenswert aber erscheint bei diesem Werk der fast gänzliche Verzicht auf eine belastende Problematik, die helle, idyllische Grundstimmung. Aufgelockerter, durchsichtiger Klang, Streben nach Schlichtheit und Leichtigkeit sind charakteristisch für die von gelöster Heiterkeit, von Lyrik, Poesie und naivem Humor erfüllte Sinfonie. In starkem Maße kommt hier typisch österreichischer Lokalkolorit zur Geltung, was nicht nur in zahlreichen volksliedartigen Motiven, sondern zudem auch in der ausgesprochen streichermäßigen Prägung der Thematik (im Gegensatz zu den ersten drei Sinfonien, wo besonders die Bläser bedeutsam eingesetzt werden) seinen Ausdruck findet. Es ist für uns kaum zu begreifen, daß gerade die unproblematische 4. Sinfonie — heute vielleicht das beliebteste und am häufigsten zu hörende sinfonische Werk Mahlers — bei den Zeitgenossen größtenteils auf Ablehnung und Unverständnis stieß und vom Komponisten als „Stiefkind“ angesehen werden mußte.

Deutliches Anknüpfen an die Traditionen der Wiener Klassik kennzeichnet gleich den von musikalischem Frohsinn durchdrungenen, in klar überschaubarer Sonatensatzform gearbeiteten einfallsreichen ersten Satz mit seinem charakteristischen (später mehrfach wiederkehrenden) Schellengeläut zu Anfang. Thematisches Material bildet das von den Violinen angestimmte frohe Hauptthema, das Mahler wie einen Wiener Walzer begonnen haben wollte, und ein kantables Seitenthema der Violoncelli.

Auch der zweite Satz, ein Scherzo in Rondoform, bringt trotz des ursprünglichen Untertitels „Freund Hein spielt auf“ keine grundsätzliche Trübung. Wenn auch durch eine Solovioline, deren Saiten um einen Ton höher gestimmt sind (die „Fiedel“ des Todes), unheimliche, fahle Klangwirkungen erzielt werden und einige spukhaft-phantastische Episoden zu verzeichnen sind, mischen sich doch bald mehr und mehr fröhliche, ja ausgelassene Klänge höchst irdischen, dörflichen Musizierens im Rhythmus eines Ländlers in den Tanz.

Friedvolle Ruhe und innige, reine Schönheit lassen das folgende Adagio, das Mahler für seinen besten langsamen Satz überhaupt hielt, zum tiefen Erlebnis werden. Der Satz, von geteilten Violoncelli und Bratschen in zarten, weichen Tönen begonnen, wobei den oberen Violoncelli die Melodie anvertraut ist, wurde als kunstvolle Verbindung von Variationsatz und Sonatensatzform aufgebaut. Gegen den Schluß hin erscheint bereits einmal verheißungsvoll das Thema des Finales.

Im reizvollen letzten Satz schließlich wird wiederum die menschliche Stimme in das musikalische Geschehen einbezogen: nach einem kurzen Orchestervorspiel berichtet ein Sopran-Solo — wie bei der 2. und 3. Sinfonie auf einen Text aus der Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“ — in einer schlichten, von instrumentalen Zwischenspielen unterbrochenen Strophenliedkomposition von den Freuden des Paradieses, die hier auf eine recht ergötzliche, kindlich-naive Weise geschildert werden. Eine „christliche Cocagne“ (Schlaraffenland) nannte Goethe die Darstellung des Paradieses in diesem Wunderhorn-Text, in dem die „himmlischen Freuden“ durch so irdische Vergnügungen wie gutes Essen und Trinken ausgemalt werden. Mahler ist es ausgezeichnet gelungen, in seiner musikalischen Gestaltung des Gedichtes, an dessen Ende die Musik als höchste der Freuden gepriesen wird, der naiv-poetischen Stimmung des Vorwurfs gerecht zu werden; er fand für die Wiedergabe dieser lichten Freudengedanken echt volkstümliche, humorvolle und dabei innig-zärtliche Töne. Thematische Beziehungen bestehen sowohl zu allen vorangegangenen Sätzen des Werkes als auch zur 3. Sinfonie, als deren Schlußsatz das „Lied von den himmlischen Freuden“ ursprünglich gedacht gewesen war.

Urte Härtwig

Text zur IV. Sinfonie von Gustav Mahler

Wir genießen die himmlischen Freuden, drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh.
Wir führen ein englisches Leben, sind dennoch ganz lustig daneben.
Wir tanzen und springen, wir hüpfen und singen,
Sankt Peter im Himmel sieht zu.
Johannes das Lämmlein auslasset, der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldiges, unschuldiges, ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sankt Lucas den Ochsen tät schlachten ohn' einiges Bedenken und Achten.
Der Wein kost' kein' Heller im himmlischen Keller.
Die Englein, die backen das Brot.
Gut Kräuter von allerhand Arten, die wachsen im himmlischen Garten!
Gut Spargel, Fisolen und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit', gut Äpfel, gut Birn' und gut Trauben!
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen, auf offener Straßen sie laufen herbei.
Sollte ein Fasttag etwa kommen, alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter mit Netz und mit Köder
zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha, die Köchin muß sein.
Keine Musik ist ja nicht auf Erden, die unserer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen zu tanzen sich trauen.
Sankt Ursula selbst dazu lacht!
Keine Musik ist ja nicht auf Erden, die unserer verglichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen ermuntern die Sinnen!
Daß alles für Freuden erwacht!

Vorankündigung:

Nächste Konzerte im Anrecht B 18./19. Januar 1964, jeweils 19.30 Uhr
Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr: Dr. Dieter Härtwig