

in ihrer Zartheit, in ihrer für Mahler ja fast sprichwörtlichen, unerböt differenzierten Oboistenbehandlung, mit harmonisierendem Streicherpassivissimo, Herden-  
glöckchen, posturalen Hornrufen: ein ergreifend ausdauerndes Verweilen doch, da  
"bis zu schön" — doch nur, um ebaldig noch abgrundtieferes Leid, nach  
insbesondere Kompat Platz zu machen. Denn er weiß wohl von der Kurzlebigkeit  
solcher Trugbilder in einem tabulierten Meist-leistender Wirklichkeit" (E. H. Meyer).  
Ernst beginnt in der Reprise das erlebte Ringen; doch hier erscheint der  
Kompat noch nicht als aussichtslos: in strahlendem A-Dur schließt der Satz mit  
gewaltigen, sieghaft-triumphalen Klängen.

Der zweite Satz, ein typisches Mahlerisches sturm-bläues Scherzo mit dünn-  
nach-fantasiehaften Zügen, dessen Thema aus einem Paukenrythmus entsteht,  
zeigt wieder von größerer seelischer Zerknirschtheit und Zerküftung. Auch ein Teil  
mit Triebcharakter, „Alteitersch, grotesk“ überschrieben, trägt trotz schlichter,  
volksliedhafter Thematik durch reiche, schwankende Dynamik und unstillen  
Wechsel zwischen  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{4}{4}$ -Takt (womit übrigens das „rhythmische Spielchen  
der beiden kleinen Kinder“ wiedergegeben werden sollte, „die torpediert durch  
den Sand laufen“) zu dieser Haltung des Hüters verklingenden Schreies bei. —  
In stimmungsgemäßem Kontrast zu den vorausgehenden Sätzen wird im folgen-  
den, in Es-Dur stehenden posturalen Andante mit kostbaren, zum Teil etwas  
elegischen Melodien ein Bild scheinbaren inneren Friedens gezeichnet.

Ungewöhnliche Steigerungen und Höhenpunkte bringt endlich das gigantische,  
monumentale Finale, der eigentliche Kernsatz der Sinfonie. Nach einer aus-  
drücklichen Sektaritäts-Einführung und der nacheinander erfolgenden Aufstellung der  
äußerst vielfältigen thematischen Motive werden in diesem sehr umfang-  
reichen, größte Anforderungen an den Hörer stellenden Satz, der besonders mit  
dem ersten Satz durch thematische Beziehungen verknüpft ist (Marschrythmus,  
Choral, „Leitmotiv“), in der riesenhaften Durchführung — es handelt sich dabei  
im Grunde um drei Durchführungen — gewaltigste Kämpfe und Auseinander-  
setzungen voll stärkster Kraftentfaltung ausgetragen. Doch diesem wahrhaft  
erlöserischen, heroischen Ringen und Aufbegehren ist kein Sieg beschieden;  
nervös gebietet ihm ein symbolisch aufzufassender wichtiger Hammerschlag  
Halt. Denn in die Widerstandskraft endgültig gebrochen, und in Resignation  
und dumpfer Hoffnungslosigkeit klingt das Werk aus.

Dr. Ferdinand Klinda, 1929 in Košice (Slowakei) geboren, einer der prominentes-  
ten Organisten der CSSR, studierte in Bratislava, Prag  
und Weimar. Er wirkte als Professor für Orgelspiel an der Musikhochschule Bratis-  
lava, ist Solist der Slowakischen Philharmonie und Jurymitglied des Internatio-  
nalen Orgelwettbewerbs des „Frager Frühlings“, außerdem musikpublizistisch  
tätig. Konzerteinen führten ihn in alle europäischen Länder, Rundfunkaufnah-  
men zu zahlreichen Rundfunkanstalten. Für Supraphon produzierte er Schall-  
plattenaufnahmen. Er leitete Meisterkurse für Orgelspiel und konzertierte bei  
internationalen Musikfestivals. Bei der Dresdner Philharmonie war er bereits  
1974 zu Gast.



806 Dresden, Altonaer Str. 36-40

## Konzertanrecht der Dresdner Jugend im Kulturpalast Dresden

Spielzeit 1975/76

### Nächstes Konzert:

Sonntag, 9. November 1975, 19.30 Uhr  
Konzert mit der Dresdner Philharmonie

Dirigent: Martin Föllmig

Solisten: Helga Termer, Dresden, Sopran  
Ute-Trekel-Burkhardt, Berlin, Alt  
Armin Ude, Dresden, Tenor  
Werner Hasseles, Dresden, Bass

Chor: Dresdner Kreuzchor

Werke von Joseph Haydn, Carl Maria von Weber und Giuseppe Verdi

Preis des Programms: —,30 M

IS 9 82 21 0 027 11 75

# 1. Anrechtskonzert

Freitag, den 26. September 1975, 19.30 Uhr

im Festsaal des Kulturpalastes Dresden

## Konzert der Dresdner Philharmonie

Dirigent: Günther Herbig

Solist: Dr. Ferdinand Klinda, CSSR – Orgel

Georg Friedrich Händel  
1685–1759

Konzert für Orgel und Orchester g-Moll op. 4 Nr. 1  
Larghetto, e staccato  
Allegro  
Adagio  
Andante

P a u s e

Gustav Mahler  
1860–1911

Sinfonie Nr. 6 a-Moll  
Allegro energico, ma non troppo  
Scherso (wuchtig)  
Andante moderato  
Finale (Allegro moderato)

### ZUR EINFÜHRUNG

Georg Friedrich Händel, der große Zeitgenosse Bachs, in vielen sein Antlitz, ließ im Jahre 1738 bei seinem Londoner Verleger John Walsh als Opus 4 eine Sammlung Orgelkonzerte erscheinen, mit denen er diese Gattung gewissermaßen begründete. Bekanntlich war es eine Gewohnheit Händels, sich zwischen den Akten seiner Opern auf der Orgel hören zu lassen. Er begann, wie Zeugnissen uns überliefert haben, zunächst mit einem Präludium, dem er dann das Concerto folgen ließ, „welches er mit einem Grade von Geist und mutiger Sicherheit ausführte, dem niemals einer gleichzukommen sich vermaß“. Was er bei den meisten Aufführungen meist improvisatorisch darbot, fällt er nun in die strenge Form eines Konzertes von drei bis vier Sätzen, „im Widerspiel von Tutti und Solo und ihrer gelegentlichen gestuften Durchdringung“.

Das Orgelkonzert g-Moll op. 4 Nr. 1 ist das gewichtigste der ganzen Sammlung. „Bereits der Anfang des einleitenden Larghetto mit dem markanten, im zweiten Takt energisch erscheinenden sarabandenartigen Hauptthema und seine elegischen Fortführung gehört zu den schönsten Gedanken des Meisters. Das folgende Solo wird ähnlich von diesem elastischen Motiv unterbrochen, aber auch weitergetragen. Kräftige Unisono-Figuren geben den Rahmen, bis in typischer Händelischer Weise ein Adagio den tragenden Hofschluss bringt. Eine optimistische, energiegeladene Antwort gibt das G-Dur-Allegro, in der dichten Folge seiner motivischen Einheiten, in der virtuosischen Spielreue und dem mannigfaltigen Dialogisieren, aber auch in seinen melancholischen Seitensätzen ein ganz prächtiger Händel. Das anschließende kurze e-Moll-Adagio trägt trotz seines edlen Pathos mehr Überleitungscharakter. Einer der zarresten und zugleich fröhlichsten Händelschen Sätze ist das abschließende Andante (G-Dur) im  $\frac{3}{4}$ -Takt, das sich in seiner ständiger Thematik und reichen Echo- und Variationstechnik rundumtätig gibt und in früher Spielreue das kraftvoll-bezwingte Ende herbeiführt. Der Solist hat am Schluß wieder eindeutig die Oberhand, und doch entsteht der Eindruck einer kammermusikalischen Gemeinschaft, eines freudigen Konzertierens. Es ist wohl ein einzig dastehender Fall in Händels Instrumentalmusik, daß jeder der vier Sätze in einer anderen (freilich eng verwandten) Tonart steht. Dennoch macht das Werk durchaus einen folgerichtigen und einheitlichen Eindruck: ein Satz erwächst aus dem anderen, es entsteht ein lieblich-prächtiges, reich differenziertes, aber in sich geschlossenes Gemälde.“ (W. Stegmund-Schultze)

Eines der ganz besonders selten zu hörenden sinfonischen Werke Gustav Mahlers ist die 6. Sinfonie a-Moll, seine „Tragische Sinfonie“. Die in den Jahren 1903/05 entstandene, am 27. Mai 1906 unter Mahlers Leitung in Essen zur Uraufführung gebrachte Komposition gehört allerdings in ihrer gedanklichen und klanglichen Härtheit, ihrer monumentalen Anlage zu den am wenigsten eingängigen, am schwierigsten zu verstehenden und anspruchsvollsten Werken des Komponisten und erschließt sich eigentlich erst nach öfterem Hören mehr und mehr. Im Gegensatz zu der vorausgegangenen 5. Sinfonie, die nach anfänglicher Düsternis schließlich zu Behofung und Triumph führte, endet die „Sechste“ nach gewaltigen Kämpfen voller Sehnsucht nach Klärung und Überwindung doch in Dunkelheit und Hoffnungslosigkeit. Um die pessimistische Gefühlslage dieser Sinfonie, den Unfrieden und die Zerrissenheit der Seele, die sich hier widerspiegeln, urächlich begreifen zu können, müssen wir uns vor Augen stellen, in welcher Epoche Gustav Mahler seine Werke

geschrieben hat. „Es ist oft bemerkt worden, wie Mahler unter der Krise der bürgerlichen Welt, jener „Erwartung aller Werte“ litt, die der Imperialismus herbeigeführt hatte. In seinem Werk erschauen denn auch zunächst einmal in ganz zufälliger Maße Bilder des Schmerzens und Ornaments, der Verzweiflung und Seelennacht gewandter, geistiger Menschen, so wie besonders in der im Riesige gesteigerten und dabei tragisch erschütternden 6. Sinfonie. Das Leid zahlloser Mitmenschen leidet er mit; er empfindet die Auflösungserscheinungen einer ganzen Epoche und insbesondere der bürgerlichen humanistischen Kultur, und er empfindet auch die Ungleichheit, Ungerechtigkeit, Gefühlskälte, Gleichgültigkeit, so wie er sie in Wien von damals um sich sah.“ (E. H. Meyer)

Speziell muß für die 6. Sinfonie auch die unmittelbare Entstehungsmittel herbeigebracht werden: die Tätigkeit des Komponisten als Wiener Operndirektor neigte sich bereits ihrem Ende zu, und die damit in Zusammenhang stehenden vorläufigen Kämpfe, die auf seine Gedanken und Stimmungen selbstverständlich nicht ohne Einfluß blieben, mögen hier ihren Niederschlag gefunden haben. Zudem ist denn wohl auch viel von Persönlichem aus Mahlers Leben in die Sinfonie eingegangen. „Kein Werk ist ihm so unmittelbar aus dem Herzen geflossen wie dieses. Wir meinen damals beide, so tief fühles wir diese Musik und was sie vornehm zerrit. Die „Sechste“ ist ein allespersönliches Werk“, schrieb seine Gattin Alma dazu. Entgegenüber muß aber auch deutlich hervorgehoben werden, daß die tragische Grundhaltung der 6. Sinfonie keinesfalls als abschließendes Bekenntnis des Komponisten zu verstehen ist, der im Grunde durchaus kein Pessimist war, sondern für den das Leben immer lebte, immer kämpferisch blieb. Bereits in seiner nächsten, der 7. Sinfonie, fand er wieder zu sieghafter Überwindung der dunklen Mächte, und bezeichnenderweise ist die „Sechste“ überhaupt die einzige seiner Sinfonien, die demütig resignierend beschlossener wird.

In seinem formalen Aufbau ist dies eine ungewisse Verleinerung des musikalischen Ausdrucks aufeinander Werk traditionell viersätzig und nicht wie andere Mahler-Sinfonien in Abteilungen gegliedert. Wesentlich erscheinen die stark erweiterte Thematik und die vollständige thematisch-gedanklichen Verbindungen zwischen den einzelnen Sätzen. (Hierbei sei vor allem das charakteristische symbolische „Motiv“ der Sinfonie erwähnt, das in Gestalt eines kurzen „Leitmotivs“, das nach a-Moll absinkenden A-Dur-Dreiklang, an entscheidenden Stellen auftritt und das gewaltsame Niedergedrücktwenden symbolisieren soll.) In Bezug auf die festigen-orchesterlichen Mittel, die Mahler wiederum einsetzt, um seine geistigen Intentionen zu verdeutlichen, wird sogar gegenüber der 5. Sinfonie noch eine Steigerung erreicht; vor allem kommt ein besonders großes Aufgebot von Schlaginstrumenten (z. B. Rufe, Holzklopper, Herdenglocken, Hornen) zur Anwendung.

Ein Allegro energico bildet den ersten Satz. Aus Marschströmen entwickelt sich das Hauptthema von bestiger Entschlossenheit, dann erklingt zum erstenmal als Triumpfanzeige das bereits genannte „Motiv“ der Sinfonie. Nach einem chorologischen Seitensatz in F-Dur wird das leidenschaftliche zweite Thema (mit dem der Komponist Alma partrüieren wollte) vorgebracht. Auf dem Höhepunkt der dramatischen, erregenden Durchführung, in der das thematische Material überaus kunstvoll verarbeitet wird, erreicht plötzlich ferner Glanzklang unser Ohr. „Es erheben in stillen wider Leidensausbrüche für einen Augenblick vertraute Klänge von Bergesgipfel und Wälderferne (wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Quast). Sinnenhaft lodende Vorstellungen von Geliebtheit und Freiheit nehmen Gestalt an von „Friede“ — in Einsamkeit auf Alpenpfaden — zutierhaft

