
RADIO DDR · SINFONIEKONZERT

Gastspiel

● **Dresdner
Philharmonie**

●

**3. Anrechtskonzert · Dienstag, 14. Oktober 1980 · 19.30 Uhr
Kongreßhalle Leipzig**

Es ist schon lange her, daß man Schumann einen „unglücklichen Mächtigern“ nannte, aber noch nicht so lange, daß man ihn für einen matten Sinfoniker erklärte. Gewiß mußte enttäuscht werden, wer so naiv war zu glauben, daß sich das revolutionäre jugendliche Feuer, der Sturm und Drang der unvergleichlichen Klaviermusik in den vier Sinfonien fortsetzt. Und wer diese Werke mit der klassisch genormten Elle mißt, wird dort nur „eine Art Dilleck“ feststellen, wo zumindest bei Beethoven (schon gar nicht bei Haydn) ein dem Hauptthema dialektisch entgegengesetztes Seitenthema steht. Mit anderen Worten: Man muß Schumanns Sinfonik aus ihr selbst beurteilen; Vergleiche mit der Vergangenheit geraten leicht schief.

Zumal die Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120 weist in ihrem Gehalt und in ihrer Form am weitesten nach vorn. Das bedeutet, daß sie Eigenschaften besitzt, die die Klassiker noch nicht kannten. Das bedeutet aber auch, daß der Fortgeschrittenheit dieses Werkes Dinge geopfert werden mußten, die zu den großen Errungenschaften der klassischen Meister gehörten.

Das Werk sollte ursprünglich „Sinfonische Phantasie“ heißen – „Phantasie“ ist ja der wahre Titel aller Werke von Schumann! Sinfonie nannte er es nur der Konvention gehorchend. Immerhin stand auf dem Titelblatt des Erstdrucks, daß hier fünf Sätze – Introduktion, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale – zu einem pausenlosen Ganzen verbunden werden. Es ist klar, daß ein solches – heute ungemein modern anmutendes – Werk, das so vielerlei Charaktere – Dramatisches, Lyrisches, Balladeskes, Scherzoses – zusammenzwingen will, in einem bisher nicht dagewesenen Maße thematisch vereinheitlicht werden mußte. Im Grunde gehen die hauptsächlichsten Themen der Sinfonie allein aus der großartigen Introduktion (Ziemlich langsam) hervor. Vor allem das vielleicht etwas zu stark figurativ verwendete (und daher leicht ins „Schwitzen“ geratende) Allegro-Hauptthema in Sechzehnteln kommt allenthalben vor und ist auch wesentlicher Bestandteil des Hauptthemas des Finale. Der Formgedanke des Werkes macht es auch möglich, daß der erste, sehr konzise Allegrotteil – also die sogenannte Exposition – mit einem einzigen Thema auskommt, und das „Gesangsthema“ erst in der Durchführung aufgestellt wird. Die Durchführung selbst ist so ausgedehnt, daß hier auch neue, nämlich präzise, rhythmisch punktierte Motive entstehen, die sowohl im Scherzo als auch im Finale weiterentwickelt werden. Die klassische Tradition ist jedoch insofern gewahrt, als durchaus Reprisen existieren. Die beiden schnellen Rahmensätze enthalten Reprisen, die aber jeweils die Hauptthemen zugunsten der zweiten Themen vernachlässigen. Es würde zu weit führen zu erklären, warum das alles so ist. Eine Folge davon ist jedenfalls, daß eine Reprise hier nicht mehr ein „Ereignis“ wie etwa bei Beethoven ist. Schumann hat das deutlich am Schluß der Sinfonie verspürt und ihr wohl deshalb eine Coda mit einem neuen Thema und einer (genialen) Stretta mit fugenartig übereinandergetürmten Stimmen angehängt.

Die Vierte Sinfonie, heute das populärste Orchesterwerk Schumanns neben dem Klavierkonzert, entstand wie die viel weniger ernste Erste Sinfonie (in B-Dur) 1841 und wurde als Sinfonie Nr. 2 am 6. Dezember des gleichen Jahres in einem Gewandhauskonzert unter Ferdinand Davids Leitung uraufgeführt. Sie hatte nicht nur keinen Erfolg (im Gegensatz zur Ersten Sinfonie), Schumann selbst hielt ihre Instrumentierung für unzulänglich (obwohl die Verwendung einer Gitarre in der Romanze für moderne Ohren sehr reizvoll ist). Das Werk wurde 1851 umgearbeitet und erschien zwei Jahre später als Sinfonie Nr. 4 im Druck. Die ersten Aufführungen erfolgten 1853: am 3. März und am 15. Mai auf dem 31. Niederrheinischen Musikfest, beide Male in Düsseldorf unter Schumanns Leitung. Heutzutage wird das Werk ausschließlich in der Neufassung gespielt, wenn man von gelegentlichen Aufführungen in der Originalfassung absieht, welche freilich mehr aus musikgeschichtlichem Interesse veranstaltet werden.

3. ANRECHTSKONZERT

Dienstag, den 14. Oktober 1980, 19.30 Uhr, Kongreßhalle

Ausführende:

DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent:

HERBERT KEGEL

Programm:

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120

- I. Ziemlich langsam – Lebhaft
- II. Romanze - Ziemlich langsam
- III. Scherzo · Lebhaft
- IV. Langsam – Lebhaft

PAUSE

GUSTAV MAHLER (1860–1911)

Sinfonie Nr. 1 D-Dur

- I. Langsam, schleppend – Immer sehr gemächlich
- II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell
- III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
- IV. Stürmisch bewegt

ZEUGNIS: MAHLER ÜBER SCHUMANN

Es war die Rede davon, wie unbegreiflich es sei, daß Richard Wagner so wundervolle Werke wie die Schumannschen Symphonien verkennen und verdammen konnte. „Und das durfte er sich noch für seine Person erlauben,“ sagte Mahler, „da er vielleicht durch eine schlechte, unverständliche Aufführung irregeleitet war. Aber unter dem ganzen Heere der Nachbeter, die sich bis heute nicht entblöden, Schumann von oben herab zu behandeln und zu belächeln, hat Wagners Irrtum und heftige Parteilichkeit bedauerlichen Schaden angerichtet.“

(Natalie Bauer-Lechner, Erinnerungen an Gustav Mahler, 1923)

VORANZEIGEN

4. ANRECHTSKONZERT

Dienstag, den 11. November 1980, 19.30 Uhr · Kongreßhalle Leipzig

RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER LEIPZIG

Dirigent:
WASSILI SINAISKI (UdSSR)

Solist:
OLEG KRYSSA (UdSSR), Violine

Programm:

GEORGI SWIRIDOW: Kleines Triptychon
DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: Konzert für Violine und Orchester Nr. 1
ALEXANDER BORODIN: Sinfonie Nr. 2 h-Moll

5. KAMMERABEND

mit Mitgliedern des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig

Samstag, den 1. November 1980, 19.30 Uhr · Gohliser Schläßchen

MAX-REGER-DUO LEIPZIG
(HANS-GEORG JAROSLAWSKI, Violoncello · ULRICH URBAN, Klavier)

Programm:

Werke von FRANCESCO GEMINIANO, CLAUDE DEBUSSY, MAX Reger

GUSTAV MAHLER: SINFONIE NR. 1 D-DUR

Der „Werdegang“ der Ersten Sinfonie von Gustav Mahler ist ziemlich verwirrend. Mahler begann die Komposition 1884 in Kassel und beendete sie 1888 in Leipzig, wo er als Kapellmeister neben Arthur Nikisch am Stadttheater tätig war. Im Oktober 1888 wurde der Achtundzwanzigjährige Direktor der königlich-ungarischen Oper in Budapest. Er dirigierte dort am 20. November 1889 die Uraufführung der Ersten Sinfonie. Auf dem Programm stand: „Sinfonische Dichtung“ in zwei Teilen. Der erste Teil sah drei, der zweite Teil zwei Sätze vor. Der vierte Satz trug den merkwürdigen Titel „A la pompes funèbres“, also – in der Sprache Mahlers – „Wie ein Leichenbegängnis“. Für die übrigen Sätze wurden nur die Tempoüberschriften bzw. die Bezeichnung „Scherzo“ mitgeteilt. Die Aufführung hatte überhaupt keinen Erfolg. Es kam noch schlimmer.

Die nächsten zwei Aufführungen waren am 27. Oktober 1893 in Hamburg und am 3. Juni 1894 in Weimar. Das Werk hatte jetzt einen Titel. Man las (auf dem Hamburger Programm): „Titan“, eine Tondichtung in Symphonieform. Auch die beiden Teile der einzelnen Sätze wurden erläutert: „I. Theil, ‚Aus den Tagen der Jugend‘, Blumen-, Frucht- und Dornstücke. 1. ‚Frühling und kein Ende‘ (Einleitung und Allegro comodo). Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf dar. 2. ‚Blumine‘ (Andante). 3. ‚Mit vollen Segeln‘ (Scherzo). II. Theil, ‚Commedia humana‘. 4. ‚Gestrandet!‘ (ein Todtenmarsch in ‚Callot's Manier‘). 5. ‚Dall' Inferno‘ (Allegro furioso) folgt, als der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens.“ Zumal nach der Weimarer Aufführung wurde das Werk nicht nur scharf kritisiert: Die Presse verband fast ausnahmslos Kritik mit gehässigsten Invektiven.

Vermutlich hat Mahler unter dem Eindruck des Mißerfolges die genannten Titel erfunden: Der Hörer hatte jetzt etwas, woran er sich halten konnte. Aber konnte er sich wirklich etwas vorstellen? Mit „Titan“ assoziierte er allenfalls etwas Heroisches oder Prometheusches. Aber einen längst vergessenen Roman von Jean Paul? Es war nur folgerichtig, daß Mahler für die vierte Aufführung – in Berlin am 16. März 1896 – sämtliche Überschriften und Erläuterungen wieder fallen ließ. Aber nicht genug damit: auch die Gliederung der Sinfonie in zwei Teile verschwand, und der zweite Satz – das „Bluminenkapitel“ – wurde gestrichen. In dieser viersätzigen Form, welche auch in Berlin keinen Erfolg hatte, ist uns das Werk heute bekannt. Es ist Mahlers meistgespielte Sinfonie.

Es erweist sich heute, daß Mahlers Erste Sinfonie von einer beispiellosen Kühnheit ist. Dazu gehört auch die ursprüngliche Fünfsätzigkeit, über welche sich die Kritik ebenfalls völlig verständnislos mokierte. Ob die spätere Unterdrückung des „Bluminenkapitels“, eines zwar schon typisch Mahlerschen, aber etwas nostalgischen und sicher schwächeren Satzes, für die jetzige Werkgestalt von Vorteil war oder nicht – man muß es anerkennen. Die Reduktion auf die klassische Vierzahl nimmt indes dem merkwürdigen Sinfoniegebilde nichts von seiner Kühnheit.

Mahler schreibt für die Einleitung des ersten Satzes vor: „Wie ein Naturlaut“. Fallende Quartan – dieses Intervall ist für alle vier Sätze konstitutiv – imitieren Kuckucksrufe. Der „Normalklang“ wird durch ein irritierendes Streicherflageolet auf dem 56 Takte langen Orgelpunkt auf A verfremdet. Was Mahler hier beschwört, ist nicht mehr Naturidylle: Es ist die entfremdete Natur. Idyllisch dagegen der eigentliche Hauptteil des Satzes: Hier wird ein ganzes Lied – ohne Text – in die sinfonische Struktur integriert. Es ist das zweite von Mahlers „Liedern eines fahrenden Gesellen“ – entstanden noch vor 1885. Was aber auf der Höhe des Satzes – in der Durchführung – sich zu trägt, ist von ganz anderer Art und wird eigentlich erst im Nachhinein verständlich. Die Musik dehnt sich wie ein Körper und läßt sich mit Erwartungsmomenten auf, bis, gleichsam von Außen, ein neuer Charakter durchbricht. Diese kompositorische Idee hat Konsequenzen. Mahler verschmäh hier den üblichen Themen-Dualismus. Ein am An-

fang der Durchführung zuerst in den Celli auftauchendes Motiv „bildet“ sich, wird als „Modell“ durchgeführt und beherrscht schließlich diesen Teil. Eine wörtliche Wiederholung der Exposition wäre unmöglich: Nach der großen Fanfare (dem Zielthema, das vorher nur zu Beginn der Durchführung in den Hörnern erklang) folgt die drastisch verkürzte Reprise in immer lebhafterem Tempo.

Ausnahmsweise harmlos gibt sich das bäurisch-derbe Scherzo, dessen Trio zumal dem bewunderten Vorbild Bruckner verpflichtet ist. Wie im ersten Satz existiert auch hier ein Liedmodell bei Mahler selbst. Es ist der schon 1880 entstandene Gesang „Hans und Grete“, Mahlers frühester Ländler.

Nach diesem Scherzo schreibt die Partitur eine „ziemliche Pause“ vor. Wie Mahler Bruno Walter mitgeteilt hat, ist hier ein „katastrophenartiges Ereignis“ vorgefallen, „das den Ausgangspunkt für die Stimmung des Trauermarsches und des Finale darstellt“. Hier im Trauermarsch wird Unvereinbares vereint, sind die Kontraste kaum vermittelt, wechseln die Tempi ruckartig. Am Anfang und am Ende der alte Kanon „Bruder Martin, schläft du noch“, zunächst zu hören von einem gedämpften Kontrabaß-Solo in hoher Lage, begleitet von gedämpften Pauken in gemessenem Marschrhythmus. Nach dem ersten Kanonteil gassenhauerische Episoden, welche zweifellos ihren Ursprung haben in Mahlers böhmischer Heimat. Becken sind an der großen Trommel angehängt, ländliche Tanzkapellen parodierend. Schließlich „sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise“: die „Lindenbaum“-Melodie aus Mahlers viertem „Gesellenlied“. Im grotesken und unheimlichen Kontext ist sie die einzige tröstliche Stelle. Aber es ist der Trost, den die Ruhe des Todes spendet.

Ohne Unterbrechung folgt das Finale. Es wird oft als nicht ganz gelungen angesehen. Zu Unrecht. Schon die Dissonanz, die, „jäh, wie der Blitz aus der dunklen Wolke“ den Beginn markiert, ist ingeniös. Und was sich dann motivisch-thematisch abspielt, ist schlechthin aufregend – wie das Schlußkapitel eines Romans, wo die Vorgeschichte der Figuren aufgedeckt wird. Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus hat überzeugend nachgewiesen, daß die Thematik der Einleitung zum ersten Satz über dessen Grenzen hinauswirkt und damit den Sinfoniezyklus durch „Substanzverwandtschaft“ zusammenschließt. Insbesondere das Hauptthema des Finale zehrt von dem musikalischen Material des Adagios und von der Durchführung des Anfangssatzes, wobei der „Formgedanke des Finale“, nach Dahlhaus, darin besteht, „daß die chronologisch fortschreitende Geschichte des Themas“ einen Rückgriff „auf immer ältere Schichten“ des Themas darstellt und seine Vergangenheit schrittweise zutage fördert. Das zyklische Moment der Sinfonie zeigt sich selbst darin, daß die Gestaltung der Reprise sich in den Ecksätzen gleicht: In beiden Fällen trennt Mahler am Beginn der Reprise das Zielthema (in der Haupttonart D-Dur) vom Hauptthema. Ein bemerkenswerter, äußerst modern wirkender Einfall.

Mahler schrieb einmal, daß auch die Beethovenschen Sinfonien „ihr inneres Programm besitzen. Das „innere Programm“ der Ersten Sinfonie von Mahler kann nicht in Jean Paulschen Begriffen und Ausdrücken wiedergegeben werden, obwohl fast alle oben genannten Titel, sogar „Blumine“, bei Jean Paul vorkommen. Aber dessen Seelenlandschaft mit ihrem Nebeneinander von Humoristischem und Gefühlvollem, von Ironie und „bitterster Verzweiflung an den selbstgesteckten Idealen“ (Jost Hermand) ist genau die der Ersten Sinfonie. Dem Werk ging die unglückliche Liebesbeziehung Mahlers zu der Sängerin Johanne Richter voraus. Wenn der Komponist behauptet, daß „das äußere Erlebnis“ dieser Liebesaffäre „zum Anlaß und nicht zum Inhalt des Werkes“ wurde, so ist ganz klar, daß die Erschütterung in das „innere Programm“ der Sinfonie einging. Die Spaltung des Jean Paulschen Ichs in die „Titan“-Figuren Albano, Schoppe und Roquairol wiederholt sich bei dem Jean-Paul-Verehrer Mahler.

Dr. Eberhardt Klemm