

BRSD

MAHLER 1

MÜLLER

-BRACHMANN

FISCHER

WOLF

Donnerstag 28.4.2022
Freitag 29.4.2022
20.00 – ca. 22.00 Uhr
2. Abo D
Herkulesaal

2021/2022

IVÁN FISCHER
Leitung

HANNO MÜLLER-BRACHMANN
Bariton

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Michaela Fridrich
Gast: Iván Fischer

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 29.4.2022
Pausenzeichen:
Julia Schölzel im Gespräch mit Iván Fischer

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf www.br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

HUGO WOLF

Lieder mit Orchesterbegleitung

- »Harfenspieler I«
 - Sehr getragen, schwermütig
- »Harfenspieler II«
 - Langsam, aber nicht zu schleppend
- »Harfenspieler III«
 - Langsam und mit tiefklagendem Ausdruck
- »Gebet«
 - Getragen
- »Gesang Weylas«
 - Langsam und feierlich
- »Anakreons Grab«
 - Sehr langsam und ruhig
- »Der Rattenfänger«
 - Sehr lebhaft

Pause

GUSTAV MAHLER

Symphonie Nr. 1 D-Dur

- Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut – Immer sehr gemächlich
- Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell – Trio. Recht gemächlich
- Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
- Stürmisch bewegt

»VAMPYRARTIG«

Zu ausgewählten Liedern mit Orchesterbegleitung von Hugo Wolf

Renate Ulm

Entstehungszeit der Klavierlieder

1888

Entstehungszeit der Lieder mit Orchesterbegleitung

1890

Uraufführung der Lieder mit Orchesterbegleitung

9. November 1903 in München mit Hugo Faisst und dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Richard Planer (*Harfenspieler I*, *Gesang Weylas*);

8. Januar 1894 in Berlin mit Heinrich Grahl und dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Siegfried Ochs (*Anakreons Grab*);

16. Februar 1902 in Wien mit Moritz Frauscher und dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Joseph Hellmesberger d. J. (*Der Rattenfänger*);

Die weiteren Lieder: nicht bekannt

Lebensdaten des Komponisten

13. März 1860 in Windischgrätz (Herzogtum Steiermark, heute Slowenien) – 22. Februar 1903 in Wien

Hugo Wolf war sich sicher, dass mit der Verschmelzung von Lyrik und der sie verdeutlichenden Musik ein grausamer Akt vollzogen werde: »Vampyrartig« würden dem Gedicht die letzten Blutstropfen herausgesaugt. Das starke Einfühlungsvermögen in die Dichtung, die oft gegen die

Tonsatz-Regeln verstoßende Harmonik und die von Wagner angeregten, weitschweifenden Melodien ließen ihn auf diese Weise ein ganz singuläres Œuvre schaffen. Dabei war Hugo Wolf von klein an ein höchst schwieriger Zeitgenosse: Ausbildungen brach er reihenweise ab, weil er mit seinen Lehrern nie auskam, sich von ihnen gegängelt fühlte und deren Ansichten als veraltet ablehnte. Der an allen Künsten interessierte, gebildete Wolf blieb daher über viele Jahre Autodidakt, Richard Strauss nannte ihn einen »puren Dilettanten«. Im Selbststudium erarbeitete sich Wolf mühsam sein Können. Neben den Werken seines »Obergottes« Wagner erwarb sich Wolf Kompositionskenntnisse durch die Analyse der Lieder Schuberts, insbesondere hinsichtlich von Stimmungsumbrüchen, Einfühlungsvermögen und musikalischen Ausdeutungen. Gerade Schuberts Werke bildeten die Grundlage für sein eigenes Liedschaffen. Um überleben zu können, schlug sich Wolf anfangs mit Klavierunterricht mehr schlecht als recht durch, lag dem Vater jahrelang auf der Tasche und führte ein ärmliches Leben. Belesenheit, geistige Lebhaftigkeit und sprühender Ideenreichtum beeindruckten viele seiner Freunde und Gönner, die Wolf trotz seines herben Wesens finanziell großzügig unterstützten und ihn immer wieder bei sich aufnahmen; zeitweise wohnte Wolf in Wien auch mit dem gleichaltrigen Gustav Mahler in einer Bude am Opernring. Als der glühende Wagnerianer 1879 in Kontakt mit Brahms trat und ihm seine ersten Lieder vorlegte, kam es zum Eklat. »Einiges Talent war ja vorhanden«, erinnerte sich Brahms, »ich sagte ihm dann ganz ernsthaft, woran es ihm fehlte, empfahl kontrapunktische Studien [...]. Da hatte er genug und kam nicht wieder. Nun speit er Gift und Galle.« Die regelmäßigen Zuwendungen der reichen jüdischen Intellektuellenschicht nahm Wolf gerne in Anspruch, gab sich aber zunehmend antisemitisch. Brusk war er auch im Umgang mit Frauen, was einer dauerhaften Beziehung nicht entgegenkam, und beim vermutlich einzigen Bordellbesuch steckte sich Wolf mit der Syphilis an. Ein weiteres Problem, das den Komponisten lebenslang plagte, war die Obsession, dass ihm die Ideen ausgehen könnten: »ein furchtbarer Gedanke, der mir oft die bittersten Stunden bereitet und mich auch noch an den Rand des Irrsinns bringen wird. Dann muss ich alle meine moralische Kraft zusammennehmen, solchen dämonischen Einflüsterungen nicht zu unterliegen.«

Da er gezwungen war, Geld zu verdienen, aber keine Lust mehr hatte, Klavierunterricht zu geben, schrieb Wolf Konzertkritiken. Bald wurde der »wilde Wolf« vom *Wiener Salonblatt* zum Stadtgespräch, da er besonders gerne über Brahms und dessen »ekelhaft schalen, im Grunde verlogenen und verdrehten Symphonien« herzog. Doch auch Kritiker blieb er nicht lange und kündigte beim *Salonblatt*, um sich ausschließlich dem Komponieren zu widmen. Nun entstanden seine ersten gültigen Lieder, es folgten Werke für die Bühne, für Orchester, Chor und verschiedene Kammermusikstücke. Bis heute werden aber vor allem seine Lieder aufgeführt. 1897 wurde Wolf, dem die Folgen der Syphilisinfektion immer stärker zusetzten und ihn geistig verwirrten, erstmals in eine Heilanstalt eingeliefert. Nach der Entlassung unternahm er einen Selbstmordversuch und wurde dann auf eigenen Wunsch erneut in eine Heilanstalt eingewiesen, in der er nach vier Jahren voller Leid und Qualen im Alter von 42 Jahren starb.

Der Reiz der mehrfachen Interpretation dürfte ein zentrales Thema für Hugo Wolfs intensive Beschäftigung mit dem Lied gewesen sein: Das Gedicht als Reflex auf seine Zeit und deren Wertung durch den Lyriker wird vom Komponisten in seine Erlebniswelt übertragen und in seinem historischen Kontext wieder neu interpretiert, mit feinen Klangfarben intensiviert, mit harmonischen Besonderheiten aufgeladen und in der musikalischen Sprachbehandlung bis zur Entäußerung geführt. Das aus dem Gedicht entstandene Lied erfährt am Ende durch den Sänger und den ihn begleitenden Pianisten (oder die Musiker) eine weitere Interpretationsstufe, indem sie im subjektiven Durchdringen der Musik wie des Gedichts der Ausdrucksskala wieder neue Nuancen hinzufügen. Das Lied ist daher mehr als jede andere Kunstform ein sich kontinuierlich steigernder Prozess an Expressivität.

»Harfenspieler I« – Die Tragik des Harfners

Wer sich der Einsamkeit ergibt,
Ach! der ist bald allein;
Ein jeder lebt, ein jeder liebt,
Und läßt ihn seiner Pein.

Ja! laßt mich meiner Qual!
Und kann ich nur einmal
Recht einsam sein,
Dann bin ich nicht allein.

Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,
Ob seine Freundin allein?
So überschleicht bei Tag und Nacht
Mich Einsamen die Pein,

Mich Einsamen die Qual.
Ach, werd ich erst einmal
Einsam im Grabe sein,
Da läßt sie mich allein!

Johann Wolfgang von Goethe
Aus: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«,
2. Buch, 13. Kapitel

In Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sind die drei von Hugo Wolf vertonten Gedichte zu finden, die der Einsiedler und Harfenspieler Augustin vorträgt. Er ist der Vater des androgynen Wesens Mignon, die er in Unwissenheit der wahren Familienverhältnisse mit seiner Schwester Sperata zeugte. Augustin versucht seither, in Einsamkeit zu leben und beim Musizieren diese Schuld zu verarbeiten. Letztlich zerbricht er aber am nicht wissentlich verursachten Inzest. »Es waren herzerührende, klagende Töne von einem traurigen, ängstlichen Gesange begleitet«, ließ Goethe Wilhelm Meister über den Harfner berichten, »[...] der gute Alte [trug] eine Art von Phantasie vor und [wiederholte] wenige Strophen teils singend, teils rezitierend«. Den von Goethe beschriebenen Gesangsduktus setzte Hugo Wolf in den Liedern des Harfenspielers genau als diese Mischung aus Rezitativ und Lied um. Er brachte die aus Goethes Roman ausgekoppelten Gedichte in eine neue logische Abfolge: Die Seelenlage des Harfners (I), sein Betteln um Almosen (II) und seine ihn verzehrende Schuld und Pein (III). Dadurch entsteht ein bewegendes dreiteiliges Dramolett.

Das Gedicht *Harfenspieler I* beschreibt den Gemütszustand des Harfners mit Selbstvorwürfen und Todessehnsucht. Hugo Wolf komponierte es als Lied (A-B-A'), dessen Grundstimmung durch die Molltonart und die Vortragsbezeichnung *Sehr getragen, schwermütig* festgelegt ist. Die Harfe, das zentrale Instrument, wird von Holzbläsern, Hörnern und Streichern begleitet. Ein Wolf'scher Kunstgriff zeigt sich zu Beginn der zweiten Strophe: Nach der Anklage des Harfenspielers, in seinem Leid von aller Welt verlassen zu sein (»Und läßt ihn seiner Pein.«), erklingt ein sanftes Pizzicato im Kontrabass, als wollte ihn jemand sanft berühren und trösten. Darauf reagiert der Harfner in heftiger Abwehr: »Ja! laßt mich meiner Qual!« In der dritten Strophe (B-Teil) unterlegt Hugo Wolf die wehmütige Erinnerung an das vermeintliche Glück der Liebesnacht in einer Dur-Passage mit fließenden Triolengängen im dreifachen Piano – hier schildert er die fatale Begegnung, aus der sein ganzes Elend resultiert. Des Harfners Hoffnung (Teil A'), im Grabe endlich die gewünschte, vollkommene Einsamkeit zu erfahren, schließt nicht in der Grundtonart, sondern auf der spannungsvollen Dominante: Das Lied bleibt harmonisch offen – die Geschichte des Harfners ist noch nicht zu Ende.

»Harfenspieler II« – Der Bettler

An die Türen will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn;
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weitergehn.
Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Träne wird er weinen,
Und ich weiß nicht, was er weint.

Johann Wolfgang von Goethe
Aus: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«,
5. Buch, 14. Kapitel

Nur die Oboen und die Klarinette steigen »dolente« (»schmerzlich«) in Halbtonschritten ab – ein instrumentaler Klagegesang in Moll. Goethe zeichnet den Harfner in diesem Gedicht als Bettler, der an den Türen der Häuser um Almosen bittet. Hugo Wolf verzichtet in diesem Orchesterlied auf die Harfe, da er nicht den Singenden und Muszierenden beschreibt, sondern den obdachlosen, hungernden Menschen, der nur noch in schleppenden Schritten (Synkopen) vorankommt. Sein Aussehen rührt die Menschen zu Tränen, doch der Harfner weiß, dass ihre und seine Tränen ganz unterschiedliche Ursachen haben. Das Lied schließt in der Dur-Parallele, die hier größten Schmerz versinnbildlicht – ein bekannter Topos in der Musikgeschichte.

»Harfenspieler III« – Resignation

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

*Johann Wolfgang von Goethe
Aus: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«,
2. Buch, 13. Kapitel*

Das Thema Schuld beherrscht das Lied *Harfenspieler III*. Hugo Wolf verwendet Motive aus den beiden vorausgegangenen Liedern: die chromatisch absteigende Melodielinie der Holzbläser aus dem zweiten und die Akkord-Arpeggien der Harfe aus dem ersten Lied. Die fließenden Sextolen der tieferen Streicher im zweiten Teil des Liedes zu den Arpeggien der Harfe symbolisieren die deprimierende Atmosphäre. In erst demütiger Haltung baut sich das Lied vom Piano auf und steigert sich zum dreifachen Forte der Anklage. Wolf interpretiert das Gedicht ganz autobiographisch, indem er den Menschen vorwirft, das ins Unglück gestürzte Individuum einfach seinem Schicksal zu überlassen. Der heftige Ausbruch mündet in eine chromatische Abwärtsbewegung und endet auf einem Dominantseptakkord im Pianissimo, auf den ein schlichter Pizzicato-Grundton im Kontrabass folgt – ein resignativ-nachdenklicher Schluss.

»Gebet« – Vom Gebet zum Choral

Herr! schicke was du willst,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, daß beides
Aus deinen Händen quillt.

Wollest mit Freuden
Und wollest mit Leiden
Mich nicht überschütten!
Doch in der Mitten
Liegt holdes Bescheiden.

Eduard Mörike

In dem poetischen Gebet Mörikes richtet sich das lyrische Ich – ein offensichtlich gottesfürchtiger Mensch – an seinen Schöpfer. Dabei erhofft sich der Betende nicht nur Gutes für sich. Er weiß, dass das Leben aus Höhen und Tiefen besteht, und ist »vergnügt, daß beides aus [Gottes] Händen quillt«. Im Kern des Gedichts steckt die Weisheit, alles anzunehmen, wie es kommt, nur möge Gott Freud und Leid ausgewogen verteilen, denn »in der Mitten liegt holdes Bescheiden«. Hugo Wolf setzt diese Zeilen in ein choralartiges Umfeld, das neben den Streichern durch Klarinetten, Fagotte und Hörner pastorale Farben erhält. Der Sänger setzt »fromm und innig« zum Bläserchoral ein, zu dem die Streicher hinzutreten. Der letzte Vers »Doch in der Mitten liegt holdes Bescheiden« wird, anders als die vorangegangenen Zeilen, synkopisch rezitiert. Nach anfänglichem Gottvertrauen scheinen nun doch Zweifel aufzukeimen. In diesem Moment des

Wankens setzt wie überirdisch im Pianissimo, »ma espressivo« die Solo-Violine ein, die den verunsicherten Betenden in einem zarten Melodiebogen behutsam begleitet und sich am Ende im dreifachen Piano verflüchtigt.

»Gesang Weylas« – Eine Utopie

Du bist Orplid, mein Land!
Das ferne leuchtet;
Vom Meere dampfet dein besonner Strand
Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.

Uralte Wasser steigen
Verjüngt um deine Hüften, Kind!
Vor deiner Gottheit beugen
Sich Könige, die deine Wärter sind.

Eduard Mörike

Der Philosoph Hans-Georg Gadamer beschäftigte sich mit dem Verhältnis des Liedes zum Liedtext am Beispiel von Mörikes *Gesang Weylas* und dem entsprechenden Lied Hugo Wolfs. Damit wollte er »an rein sprachlichen Gegebenheiten den Übergang in die Autonomie des literarischen Textes illustrieren«, wenn das Lied mit dem Gedicht »sogar zu einer halben Identität zu verschmelzen vermag. Wer hört ›Du bist Orplid, mein Land‹, ohne es in Hugo Wolfs Tonsatz zu denken?« Mörikes kryptische Worte haben viele Text-Ausdeutungen angeregt. Orplid gilt als Fantasienname für ein paradiesisches Land oder eine Insel in der Südsee. Ob nun Weyla singt oder ob der Gesang einem Wesen namens Weyla gewidmet ist, bleibt offen. Ebenso ob dies eine Gottheit ist oder nur die neue kindliche Gottheit besingt, die dem Meer wie Botticellis Venus entsteigt. Die sanften Meereswellen, die das vom Sänger beschworene Land Orplid umspielen, zeichnet Hugo Wolf in gleichbleibend ruhigen Harfenarpeggien nach. Zum deklamatorisch-liedhaften Gesang des Solisten fügte er mit dem parallelgeführten Solo-Horn einen romantischen Naturton hinzu, der die Idylle charakterisiert. Zur Erwähnung des aus den Fluten steigenden Kindes erklingt ein gegenläufiges Klarinetten-Solo, das sich mit dem Horn-Solo zu einer klanglichen Synthese im Unisono findet.

»Anakreons Grab« – Erinnerung

Wo die Rose hier blüht, wo Reben um Lorbeer sich schlingen,
Wo das Turtelchen lockt, wo sich das Grillchen ergetzt,
Welch ein Grab ist hier, das alle Götter mit Leben
Schön bepflanzt und geziert? Es ist Anakreons Ruh.
Frühling, Sommer und Herbst genoß der glückliche Dichter;
Vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt.

Johann Wolfgang von Goethe

Der bedeutende griechische Lyriker Anakreon (ca. 570 – 495 v. Chr.) soll in den wenigen seiner überlieferten Gedichten vor allem die Liebe, den Wein und die Rose besungen haben. Wohl deswegen fasste Goethe in *Anakreons Grab* mit den ersten beiden Versen die Hauptmerkmale von dessen Lyrik zusammen: »Wo die Rose [...] blüht, wo Reben [...] sich schlingen«. Den Lorbeer flicht Goethe quasi kranzartig um das imaginäre Haupt des antiken Dichters und verweist auf dessen Ruhm. Liebe, Erotik und Geselligkeit wiederum symbolisiert die Turteltaube, deren zarten Ruf Hugo Wolf in die 5/8-Figur der Flöten verlegt. Die Grille zirpt in den Wechselnoten der Flöten und Ersten Violinen. Alle umgaben nach dem Willen der (griechischen) Götter Anakreons Grab im Frühling, Sommer und Herbst und sollen an dessen Lebenswerk erinnern. Goethe überträgt die Jahreszeiten zugleich auf das Lebensalter, wobei der Winter den Tod markiert: Mit dem Grabhügel, hörbar durch das düstere Quintintervall in den Bassinstrumenten, lebt jedoch die Erinnerung an Anakreon fort.

Nach der Orchestrierung von *Anakreons Grab* und weiterer Lieder brachte Wolf die Partituren für den Verlag zur Post, zu der er einen »Tramwaywagen bestieg und beim Verlassen desselben die

zusammengerollten Partituren vergaß«, wie er in einem Brief beklagte. »Die Partituren sah ich nie wieder. [...] Schließlich blieb mir nichts übrig, als mich schön brav an den Schreibtisch zu setzen und wenigstens die Mignon und Anacreon für die Aufführung in Berlin neu zu instrumentieren.«

»Der Rattenfänger« – Verführung

Ich bin der wohlbekannte Sänger,
Der vielgereiste Rattenfänger,
Den diese altberühmte Stadt
Gewiß besonders nötig hat;
Und wären's Ratten noch so viele,
Und wären Wiesel mit im Spiele,
Von allen säub'r ich diesen Ort,
Sie müssen miteinander fort.

Dann ist der gut gelaunte Sänger
Mitunter auch ein Kinderfänger,
Der selbst die wildesten bezwingt,
Wenn er die goldnen Märchen singt.
Und wären Knaben noch so trutzig,
Und wären Mädchen noch so stutzig,
In meine Saiten greif ich ein,
Sie müssen alle hinterdrein.

Dann ist der vielgewandte [gut gelaunte] Sänger
Gelegentlich ein Mädchenfänger;
In keinem Städtchen langt er an,
Wo er's nicht mancher angetan.
Und wären Mädchen noch so blöde,
Und wären Weiber noch so spröde,
Doch allen wird so liebebang
Bei Zaubersaiten und Gesang.

[Ich bin der wohlbekannte Sänger,
Der vielgereiste Rattenfänger,
Den diese altberühmte Stadt
Gewiß besonders nötig hat;
Und wären's Ratten noch so viele,
Und wären Wiesel mit im Spiele,
Von allen säub'r ich diesen Ort,
Sie müssen miteinander fort.]

Johann Wolfgang von Goethe
[In Klammern die Änderungen von Hugo Wolf]

»Sehr lebhaft«, schrill und im Fortissimo lässt Hugo Wolf das Lied *Der Rattenfänger* nach dem Gedicht Goethes beginnen. Den jambischen Vers überträgt Wolf in einen fließenden 6/8-Takt, der schmeichlerisch, tänzerisch und auch drängend klingen kann. Die acht spukhaften Takte des Anfangs verbinden rondoartig, auch mit kleineren Varianten, die einzelnen Strophen, in denen vor allem Piccoloflöte, Trompeten, Triangel, kleine Trommel und Becken eine gespenstische Stimmung aufbauen. Mit der ersten Strophe wandelt sich die stürmische Einleitung zu einem zirkusartigen Aufmarsch. Mal versucht der Rattenfänger Knaben und Mädchen schmeichelnd zu verführen, mal mit massiver Macht sein Unwesen zu treiben. Er ist sich seiner »Qualitäten« bei der Bekämpfung der Nagetiere und Seuchenüberträger bewusst, die er aber auch gegen die Menschen einsetzt. In der ursprünglichen Sage *Der Rattenfänger von Hameln* rächt sich der Rattenfänger an der Stadt und entführt die Kinder, weil er nach der Vertreibung der Ratten von den Bürgern um sein Geld geprellt wurde. Goethe lässt diesen Grund weg und stilisiert den Rattenfänger gleich als großen Verführer. Dies setzt Hugo Wolf in einer soghaften, vorantreibenden Musik um.

»EIN GROSSES ORGANISCHES WERDEN«

Zu Gustav Mahlers Erster Symphonie D-Dur

Vera Baur

Entstehungszeit

Erste Skizzen vermutlich ab 1885;
hauptsächliche Arbeit Januar bis März 1888

Uraufführung

20. November 1889 an der Königlichen Oper in Budapest unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen) – 18. Mai 1911 in Wien

Mahlers Erste Symphonie »ist wohl ein Erstlings- aber kein Anfangswerk. Es zeigt die Persönlichkeit des 28jährigen in klarer Ausprägung aller wesenseigenen Züge. Vermittelnde Einschätzung ist diesem Werk gegenüber unmöglich. Es bleibt nur die Wahl zwischen Zustimmung oder Ablehnung«, schrieb Paul Bekker in seinem Buch über *Gustav Mahlers Sinfonien* von 1921. Selten offenbarte eine erste Symphonie in solcher Reinform, was auch für das spätere symphonische Schaffen ihres Schöpfers bestimmend bleiben sollte. Der unverwechselbare Mahler'sche Ton und alles, was bis heute als das Charakteristische seiner Symphonik hervorgehoben wird, lässt sich mühelos in diesem Werk finden: das schmerzvolle Hin- und Hergerissensein zwischen den größten emotionalen Extremen, zwischen banalem Weltlauf und Transzendenz, Todesnähe und Euphorie, Tragik und Groteske, aber auch die Integration der unterschiedlichsten musikalischen Idiome vom einfachen Volksliedton bis zu komplexen polyphonen Texturen sowie die Kategorien der Episode und des Durchbruchs.

Dass seine D-Dur-Symphonie auf tiefgreifende Art neu war und keine »vermittelnde Einschätzung« zuließ, scheint Mahler bewusst gewesen zu sein und wenig gestört zu haben. Anlässlich der dritten Aufführung am 3. Juni 1894 in Weimar stellte er fest: »Meine Symphonie wurde einestells mit wütender Opposition, andererseits mit rücksichtslosester Anerkennung aufgenommen. – Die Meinungen platzten auf offenen Straßen und in Salons in ergötzlicher Weise aufeinander!« Mahler war sich über die Benennung des Werks lange im Unklaren. Bei der Uraufführung am 20. November 1889 in Budapest bezeichnete er es als »Symphonische Dichtung in zwei Abtheilungen« (damals war es noch fünfsätzig), für die zweite Aufführung am 27. Oktober 1893 in Hamburg und die Weimarer Aufführung 1894 versah er sein Opus außer mit dem Titel *Titan* mit einem ausführlichen Programm, bis schließlich mit der vierten Aufführung am 16. März 1896 in Berlin die schlichte Bezeichnung »Symphonie D-Dur in vier Sätzen für grosses Orchester« erschien. Hierfür zog Mahler sowohl den Titel als auch die programmatischen Erläuterungen wieder zurück, was er folgendermaßen erklärte: »[...] seinerzeit bewogen mich meine Freunde, um das Verständnis der D-Dur[-Symphonie] zu erleichtern, eine Art Programm hierzu zu liefern. Ich hatte also nachträglich mir diese Titel und Erklärungen ausgesonnen. Daß ich sie diesmal wegließ, hat nicht nur darin seinen Grund, daß ich sie dadurch für durchaus nicht erschöpfend – ja nicht einmal zutreffend charakterisiert glaube, sondern, weil ich es erlebt habe, auf welch falsche Wege hierdurch das Publikum geriet.« Fortan hieß das Werk einfach Symphonie Nr. 1 und erfuhr nur bei der Drucklegung 1899 nochmals Änderungen: Mahler überarbeitete die Instrumentation und strich den ursprünglichen zweiten Satz, ein *Andante* in C-Dur, das den Titel *Blumine* trug.

Dass sich die Bilder des einst formulierten Programms (etwa das »Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf« für die langsame Einleitung des ersten Satzes oder das »Dall' inferno« für den letzten Satz) als assoziative Topoi dennoch halten würden, konnte Mahler freilich nicht verhindern. Doch sollten sie den Blick auf tieferliegende Aspekte nicht verstellen. Ein wichtiges Spezifikum der Symphonie ist ihre zyklische Geschlossenheit, die von Satz zu Satz voranschreitende Entfaltung bestimmter motivischer Ereignisse. Paul Bekker bezeichnete dies als ein »großes organisches Werden« – ein »Werden«, in dem das Intervall der Quarte eine zentrale Rolle spielt. Von ihrem ersten noch nebulösen und gestaltlosen Erscheinen in der Einleitung des ersten Satzes bis hin zum triumphalen Choralthema der Schlussapotheose wird sie in immer neuer Beleuchtung präsentiert. Im ersten Satz tritt die Quarte außer in der Introduktion als Kopfmotiv des Hauptthemas auf, im zweiten Satz erscheint sie als derbe rhythmische Grundformel in Celli und

Bässen sowie wiederum als Kopfmotiv des darüberliegenden Tanzthemas, der dritte Satz exponiert die Quart als finsternes Ostinato in den Pauken, und im Schlusssatz wird, nach Rückgriffen auf den Kopfsatz, aus ihr das Choralthema entwickelt. Ein weiteres Moment der zyklischen Konzeption von Mahlers Erster Symphonie ist die enge strukturelle Verflechtung von erstem und viertem Satz durch zahlreiche Vorwegnahmen und Rückbezüge, wodurch das *Finale* manches zu klären vermag, was der Eröffnungssatz an Fragen aufgeworfen hat. So wird das zentrale Ereignis des Schlusssatzes und der ganzen Symphonie, nämlich der in mehreren Schritten vorbereitete Durchbruch von der finsternen f-Moll-Sphäre des Hauptthemas zum strahlenden D-Dur-Choral, im ersten Satz antizipiert. Der letzte Teil der Durchführung erweist sich als Vorgriff auf einen Abschnitt aus dem *Finale*: Die Holzbläser stimmen das Hauptthema des Schlusssatzes an, woran sich eine mit äußerster Spannung aufgeladene Steigerungspartie anschließt, die mit Eintritt der Reprise nach D-Dur aufgelöst wird. Dies bewirkt allerdings für den Rest des Satzes eine erhebliche Irritation, wird doch die Reprise nur noch stark gerafft und zudem in einer laut Partitur stets zu steigernden, fast panisch wirkenden Hast abgespult. Die Rätselhaftigkeit dieser Stelle erhält ihren Sinn erst im Nachhinein, wenn sich die Idee des Durchbruchs im *Finale* als Zielpunkt des ganzen Werkes offenbart. Dass die Keimzelle hierfür jedoch bereits am Anfang der Symphonie gelegt wurde, zeigt die Tatsache, dass die verschiedenen Anläufe auf dem Weg zum befreienden Choral durch Rückblenden auf den ersten Satz vermittelt werden.

Der Kopfsatz bezieht seine bezwingende Wirkung auch aus dem enormen Gegensatz zwischen langsamer Einleitung und Exposition, einem Gegensatz zwischen Statik und Bewegung, Diskontinuität und Kontinuität. Über nahezu 60 Takte ertönt in den neunfach geteilten Streichern eine sphärische Klangfläche, ein Flageolett auf dem Orgelpunkt A, das laut Mahlers Anweisung »wie ein Naturlaut« – er sprach explizit von einem Flimmern – klingen solle. Darüber zeichnen sich verschiedene, bruchstückhafte motivische Ereignisse ab, die jedoch ohne Zusammenhang bleiben und den Eindruck einer Collage erwecken: eine fallende Quart, die sich zum Motiv einer Quartenfolge ausweitet, signalartige Fanfaren in den Klarinetten und Trompeten, Vogelrufe, eine Hornkantilene und zuletzt eine bedrückende chromatische Bewegung in den tiefen Streichern. Am Ende setzt sich die Quart durch, und aus ihr sprudelt schließlich das Thema des Satzes hervor. Zogen zuvor alle Gebilde wie hinter einem Vorhang vorbei, ist nun alles in helles, klares Licht gesetzt. In einem großen melodischen Bogen entfaltet sich das Thema, das Mahler dem zweiten (*Ging heut' morgen über's Feld*) seiner *Lieder eines fahrenden Gesellen* entlehnte. Die unbeschwerte und heitere Stimmung des Liedes (»Wird's nicht eine schöne Welt?«) kommt hier nun zu symphonischer Ausbreitung. In der Durchführung wiederholt sich der Prozess von Statik und allmählicher Belebung. Die Sphäre der Introduction wird wieder aufgegriffen, und erneut lässt sie eine Vielzahl an Gestalten entstehen, doch läuft die Entwicklung nun komplexer und vielschichtiger ab. Nach der stark verkürzten und immer quirliger vorbeiziehenden Reprise hämmert am Ende die Pauke das Motiv der fallenden Quart und damit die Essenz des Satzes nochmal mit Vehemenz ins Bewusstsein.

Die fallende Quart ist zugleich die erste musikalische Regung des zweiten Satzes (*Kräftig bewegt*), der die Stelle des *Scherzos* einnimmt und alles, was das Liedthema an melodischem Impetus verströmte, nun ins derb Rhythmische verwandelt. Die Quart erscheint zunächst als stampfendes Ostinato in den Celli und Bässen, wandert aber auch in andere Instrumente. Daneben ist sie, nun aufwärtsgerichtet, Kopfmotiv des über dem Bass-Ostinato vom Holzbläserchor angestimmten Tanzthemas – dessen zweiter bis vierter Takt im Übrigen dem Liedthema des ersten Satzes entsprechen. Kontrastiert wird dieser deftige Reigen – Willem Mengelberg überschrieb den Satz in seiner Dirigierpartitur mit »Bauerntanz« – von einem zarten, fast schubertisch anmutenden *Trio*. Die kompakte Instrumentation des *Scherzo*-Teils wird von sanften Streicher- und Holzbläserklängen abgelöst, das »kräftig bewegte« Tanzthema von einem grazilen Ländler in Violinen und Oboe (»sehr zart, aber ausdrucksvoll«) und einer kantablen Walzermelodie der Violinen und Celli. Doch keiner der beiden Formteile erfüllt das erwartete Idiom ohne Brechung. Das zunächst so behagliche *Scherzo* gerät im Durchführungsteil erheblich ins Trudeln: Verzerrungen in nahezu allen Parametern des musikalischen Satzes entlarven die verdächtige Simplizität des Beginns, und auch die Idylle des *Trios* wird kurzzeitig durch den Einbruch von Elementen der *Scherzo*-Welt gestört.

Noch weiter in der Vermischung der Ebenen, von Eigentlichem und Uneigentlichem, geht Mahler im dritten Satz (*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*). »Einen Satz mit so extremen Gegensätzen, mit solcher Mischung des Makabren, Hohnvoll-Parodistischen, Vulgären und des traumhaft Melancholischen hatte es in der Geschichte der Sinfonie zuvor nicht gegeben. Die Opposition gegen Mahlers Sinfonik geht recht eigentlich auf diesen ungewöhnlichen langsamen Satz zurück, bei dem das Wesentliche nicht aus der musikalischen Logik, sondern nur psychologisch zu verstehen ist« (Helmuth Osthoff). Äußerlich knüpft der Satz an die Form des Trauermarsches an, und so war er auch im Hamburger Programm mit *Todtenmarsch in Callo's Manier* und später mit *Alla marcia funebre* überschrieben. Der Verweis auf E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callo's Manier* macht jedoch deutlich, dass hier nicht eigentliche Trauer, sondern die Parodie von Trauer gemeint ist. Und tatsächlich vermag man an keiner Stelle dieses Marsches echten Schmerz zu empfinden, so hohl und leer kommt er daher. Erst auf einer zweiten Ebene, in der Erkenntnis, dass selbst die bitterste Erfahrung von grässlicher Ironie begleitet wird, ist Betroffenheit möglich. Das Thema des Marsches entlehnte Mahler dem Kanon *Bruder Jakob, schläfst du noch?*, der aber durch die Wendung nach Moll und die düstere Instrumentation stark entstellt ist und sich nur in dumpfer, quälender Monotonie voranschleppt. Völlig unvermittelt folgt eine Passage greller Jahrmarktstanzmusik. Nach einer sentimentalischen Weise in den Oboen intonieren Flöten, Klarinetten, Es-Klarinette, Fagotte und Trompeten laut und »mit Parodie« eine banale Melodie, grob begleitet von Collegno-Schlägen der Streicher und einem vulgären Rhythmus im Schlagzeug. Das unerbittliche Nebeneinander völlig unvereinbarer Lebensrealitäten ist hier in Musik eingefangen. Bevor der Leichenzug wiederkehrt, tut sich eine weitere Episode auf, wie sie typisch ist für Mahlers Sehnsucht nach Transzendenz. »Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise« stimmen die Violinen eine zarte Melodie an, die wie das Thema des ersten Satzes den *Liedern eines fahrenden Gesellen* entstammt. Fast notengetreu übernahm Mahler die letzte Strophe (»Auf der Straße steht ein Lindenbaum«) des vierten Liedes (*Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*), und wie zuvor ist auch hier die Semantik der Liedstrophe in die Symphonie übertragen: Von Ruhe und Vergessen eines unglücklich Liebenden ist im Lied die Rede, im Kontext des Symphoniesatzes entspricht dies dem Vergessen der gerade erlebten Szene. Doch der Traum bleibt Episode. Mit einer abrupten Rückung nach es-Moll kehrt die trostlose Realität zurück.

»Mit einem entsetzlichen Aufschrei beginnt, ohne Unterbrechung an den vorigen anschließend, der letzte Satz, in dem wir unseren Heros völlig preisgegeben, mit allem Leid dieser Welt im furchtbarsten Kampfe sehen. Immer wieder bekommt er – und das sieghafte Motiv mit ihm – eins auf den Kopf vom Schicksal, wenn er sich darüber zu erheben und seiner Herr zu werden scheint, und erst im Tode – da er sich selbst besiegt hat und der wundervolle Anklang an seine Jugend mit dem Thema des ersten Satzes wieder auftaucht – erringt er den Sieg. (Herrlicher Siegeschoral!)« So äußerte sich Mahler gegenüber Natalie Bauer-Lechner über den letzten und strukturell dichtesten Satz seiner Symphonie. In größtem Kontrast setzt der Komponist in diesem *Finale* Haupt- und Seitensatz nebeneinander: das aggressive, »mit grosser Wildheit« und in schwerem Blech wütende f-Moll-Getöse des Hauptthemas und die Traumsphäre des Des-Dur-Seitenthemas, eine Oase der Innigkeit und Entrückung, die nach Abebben der Raserei wie aus dem Nichts entsteht und dem Hörer für ein paar Momente den Blick in eine bessere Welt öffnet. Schon kurz darauf beginnt der lange Weg zum Gipfel. Drei Anläufe mit Aufschwüngen, Einbrüchen und erneutem Ringen, das mehrfache Einblenden wichtiger Formabschnitte aus dem ersten Satz (neben der erwähnten Passage aus der Durchführung auch die langsame Einleitung) sowie eine Vielzahl weiterer Reminiszenzen und Transformationen sind nötig, um zum letzten und endgültigen – als Ergebnis des »großen organischen Werdens« aber vor allem thematisch errungenen – Befreiungsschlag des Siegeschorals zu gelangen. Dann kennt der Jubel keine Grenze. In voller Lautstärke intoniert der Blechbläserchoral das aus dem Quartenmotiv entwickelte Choralthema. Dabei sollen die Hörner so lange verstärkt werden, »bis der hymnenartige, alles übertönende Choral die nöthige Klangfülle erreicht hat. Alle Hornisten stehen auf, um die möglichst grösste Schallkraft zu erzielen.« Um eine äußerste Intensität und Deutlichkeit des Ausdrucks zu erreichen, scheute Mahler auch vor ungewöhnlichen Spielanweisungen nicht zurück – auch dies eine der Konstanten seines musikalischen Denkens, die von der Ersten an sein symphonisches Schaffen begleiten sollten.

BIOGRAPHIEN

HANNO MÜLLER-BRACHMANN

Hanno Müller-Brachmann, aufgewachsen in Südbaden und in der Knabenkantorei Basel musikalisch früh geschult, studierte bei Ingeborg Most in Freiburg und Rudolf Piernay in Mannheim, außerdem besuchte er die Liedklasse von Dietrich Fischer-Dieskau. Noch während seiner Ausbildung holte Daniel Barenboim den 27-Jährigen an die Berliner Staatsoper Unter den Linden, deren Ensemble er 13 Jahre angehörte. Hier verkörperte Hanno Müller-Brachmann die großen Mozart-Partien seines Faches, daneben war er in vielen anderen wichtigen Partien wie Kaspar (*Der Freischütz*), Amfortas (*Parsifal*), Escamillo (*Carmen*), Banquo (*Macbeth*) und Golaud (*Pelléas et Mélisande*) sowie in den Uraufführungen von Elliott Carters *What Next?* und Pascal Dusapins *Faustus, the Last Night* zu hören. Neben Daniel Barenboim waren für ihn in Berlin u. a. Michael Gielen, René Jacobs, Sebastian Weigle, Gustavo Dudamel, Pierre Boulez und Philippe Jordan wichtige Partner am Pult. Gastauftritte führten Hanno Müller-Brachmann u. a. an die Staatsoper in Hamburg, Wien und München, an das Theater an der Wien und nach San Francisco. In Cleveland sang er unter der Leitung von Franz Welser-Möst Golaud und den Musiklehrer in *Ariadne auf Naxos*. Als Konzertsänger erlebte der Bariton bei Auftritten unter Kurt Masur, Nikolaus Harnoncourt, Andris Nelsons, Vladimir Jurowski, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle und Iván Fischer unvergessliche Momente. Auch mit Bernard Haitink verband ihn eine langjährige Zusammenarbeit: Mehrfach wirkte er bei Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks an Konzerten unter der Leitung des 2021 verstorbenen niederländischen Dirigenten mit: in Haydns *Schöpfung*, Beethovens *Missa solennis* und in Brahms' *Deutschem Requiem*. 2017 sang er die Uraufführung von Wolfgang Rihms *Requiem-Strophen* unter Mariss Jansons. Die Mitschnitte der *Schöpfung*, der *Missa solennis* (Gramophone Award 2016 als »Choreinspielung des Jahres«) und der *Requiem-Strophen* liegen auf CD vor. Als Liedsänger gastiert Hanno Müller-Brachmann u. a. in der Londoner Wigmore Hall, im Wiener Konzerthaus sowie bei den Festspielen in Edinburgh, Schwarzenberg und Schleswig-Holstein. Auf CD erschienen zuletzt das Album *Auf jenen Höh'n* mit Mahlers *Kindertotenliedern*, Brahms' *Vier ernsten Gesängen* und den *Sechs Monologen aus Jedermann* von Frank Martin sowie eine neue Aufnahme von Schuberts *Schwanengesang* und frühe Lieder von Carl Maria von Weber. Seit 2011 lehrt Hanno Müller-Brachmann als Professor für Gesang an der Musikhochschule Karlsruhe. Er ist Juror bei internationalen Wettbewerben sowie bei der Studienstiftung des deutschen Volkes und setzt sich leidenschaftlich für den Erhalt und die Verbesserung der musikalischen Bildung ein, aktuell etwa als Vorsitzender des Knaben- und Mädchenchores »Cantus Juvenum Karlsruhe«.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

IVÁN FISCHER

Dirigent, Komponist, Opernregisseur, Denker, Vermittler – mit seinem visionären Geist und seiner Universalität genießt Iván Fischer seit vielen Jahren höchstes internationales Ansehen. Der gebürtige Ungar studierte zunächst Klavier, Violine, Cello und Komposition in Budapest, bevor er die Dirigierklasse von Hans Swarowsky in Wien besuchte und für zwei Jahre als Assistent von Nikolaus Harnoncourt am Salzburger Mozarteum arbeitete. 1976 gewann er den Ersten Preis des Dirigentenwettbewerbs der Rupert Foundation in London, der den Grundstein für seine internationale Karriere als Dirigent legte. 1983 gründete Iván Fischer das Budapest Festival Orchestra und formte es als Künstlerischer Leiter bis heute zu einem der besten Klangkörper der Welt. Internationale Tourneen und zahlreiche gefeierte Schallplattenaufnahmen begleiten die Erfolgsgeschichte des Orchesters. Daneben war Iván Fischer u. a. Chefdirigent des National Symphony Orchestra in Washington, der Opéra National de Lyon sowie von 2012 bis 2018 des Konzerthausorchesters Berlin, wo er mit innovativen Konzertformaten und außergewöhnlichen Projekten das Publikum begeisterte und als Ehrendirigent weiterhin regelmäßig am Pult steht. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn auch mit dem Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam, den Berliner Philharmonikern, dem New York Philharmonic Orchestra und dem BRSO – hier war er zuletzt im Januar dieses Jahres mit einem Beethoven-Programm zu erleben. Nach Gastauftritten an den großen internationalen Opernhäusern in Wien, London und Paris gründete er die Iván Fischer Opera Company, um auch im Bereich des Musiktheaters einen neuen Weg zu verfolgen. Seine Produktionen und eigenen Inszenierungen, bei denen er auf eine organische Einheit von Musik und Schauspiel setzt, erleben Aufführungen u. a. in New York, Edinburgh, Abu Dhabi, Berlin, Genf und Budapest. Iván Fischer rief mehrere Festivals ins Leben: das Vicenza Opera Festival, das Bridging Europe Festival in Budapest und das Budapester Mahler-Fest. Seit 2004 widmet sich Iván Fischer auch dem Komponieren. Er schreibt vor allem Vokalmusik und feierte mit Werken wie der Oper *Die Rote Färse* oder *Eine deutsch-jiddische Kantate* große Erfolge. Zahlreiche Preise runden sein Wirken ab: Der Präsident der Republik Ungarn verlieh ihm die Goldene Medaille, die französische Regierung ernannte ihn zum Chevalier des Arts et des Lettres. Des Weiteren wurde er mit dem ungarischen Kossuth-Preis, dem Royal Philharmonic Society Music Award, dem Dutch Ovatie Prize und dem Crystal Award des Weltwirtschaftsforums für seine Verdienste um die Förderung internationaler kultureller Beziehungen geehrt. Iván Fischer ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, Gründer der Ungarischen Mahler-Gesellschaft, Schirmherr der British Kodály Academy und Ehrenbürger von Budapest.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
ULRICH HAUSCHILD
Orchestermanager in Vertretung für
NIKOLAUS PONT

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm: Originalbeitrag; Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 10. November 2018; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien (Wolf: *Harfenspieler I–III*; *Gebet*; *Gesang Weylas*; *Anakreons Grab*); © C. F. Peters, Leipzig (Wolf: *Der Rattenfänger*); © Universal Edition, Wien (Mahler).