

Donnerstag 20.3.2014

Freitag 21.3.2014

6. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 21.45 Uhr

Samstag 22.3.2014

3. Abo S

Philharmonie

19.00 – ca. 20.45 Uhr

(Ohne Pause)

13/14

DANIEL HARDING

Leitung

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Einstudierung: Jörn Hinnerk Andresen

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

20./21.3.2014

18.45 Uhr

22.3.2014

17.45 Uhr

Moderation: Antje Dörfner

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

Freitag, 21.3.2014, auf BR-KLASSIK

Dieses Konzert kann nach der Übertragung im Radioprogramm BR-KLASSIK sieben Tage unter br-klassik.de nachgehört werden.

Henry Purcell

»Funeral Music of Queen Mary« für Chor, Bläser, Orgel und Pauke

- March
- Man that is born of a woman
- Canzona
- In the midst of life
- Canzona
- Thou knowest, Lord
- March

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 6 a-Moll

- Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig
- Andante moderato
- Scherzo. Wuchtig – Trio. Altväterisch. Merklich langsamer. Grazioso
- Finale. Allegro moderato

Berührend und zum Weinen

Zu Henry Purcells *Funeral Music of Queen Mary*

Renate Ulm

Entstehungszeit

March aus der Schauspielmusik *The Libertine* von 1682

Anthems aus dem Jahr 1677, wobei *Thou knowest, Lord* 1694 speziell für das Begräbnis überarbeitet wurde

Canzona von 1694

Widmung

Zum Begräbnis der englischen Königin Mary II. Stuart

Uraufführung

5. März 1695 zum Staatsbegräbnis für die Königin Mary II. Stuart

Lebensdaten des Komponisten

1659 – 21. November 1695 in Westminster/London

Am 28. Dezember 1694 um ein Uhr nachts starb die erst 32-jährige Königin Mary II. von England, Frau von Wilhelm III. von Oranien, im Kensington Palace an den Folgen einer Pockenerkrankung. Noch am selben Tag begann man mit ihrer Einbalsamierung. Die Beisetzung fand daher erst am 5. März 1695 statt, nachdem Marys Leichnam zwei Wochen im Bankettsaal in Whitehall aufgebahrt worden war – einem Saal, der wie kein anderer die Dynastie Stuart repräsentierte. In diesem königlichen Saal des »Banqueting House«, einem klassizistischen Prachtbau von Inigo Jones im Stile des Andrea Palladio, befindet sich ein beeindruckendes Deckengemälde, das von Peter Paul Rubens geschaffen wurde: *The Apotheosis of James I.*, eine Allegorie auf die Geburt des Stammvaters der Stuart-Dynastie und Urgroßvaters von Mary. Mit der Übergabe der Reichsinsignien, diverser Lorbeerkränze und weiterer wichtiger Herrschersymbole wie Waage, Zeusblitze und Hermesstab an die Stuarts wird die königliche Familie von den himmlischen Heerscharen geehrt. Dazu musizieren wohlbeleibte Putti auf Trompete, Pommer und Zink – oder ist es gar ein Schofar? –, so dass vor dem inneren Ohr ein rechtes Spektakel erklingt. Unter diesem prachtvollen Deckengemälde mit diesem lautlosen Engelskonzert, für das Rubens den Ritterschlag erhielt, durfte sich die Öffentlichkeit von der so früh verstummen Herrscherin Mary II. verabschieden. Vielleicht regte die musikalisch-allegorische Szene den Komponisten Henry Purcell zu seiner *Funeral Music of Queen Mary* an, wenn sich auch das lebhaft-quirlige Treiben im Deckenoval mit den kindlichen Bläsern nun zu einem gemessen-schreitenden Trauermarsch veränderte. Trompeten und Posaunen, unterstützt von Pauken, eröffnen die Begräbnismusik in erhabenem, melancholischem c-Moll. Mit diesem Marsch wurde der Leichenzug der verstorbenen Königin die 500 Meter von Whitehall zur Westminster Abbey geleitet. Rahmenartig erklingt der Marsch für »flat trumpets and sackbuts«, den Purcell ursprünglich für das Don-Juan-Schauspiel *The Libertine, or the Libertine Destroyed* von Thomas Shadwell komponiert hatte, am Ende der Begräbnismusik nochmals an.

Die Texte zu den drei folgenden, bewusst auf Queen Mary bezogenen geistlichen Gesängen, den so genannten Anthems, hat Purcell dem *Book of Common Prayer* von 1660 entnommen. Sie bilden inhaltlich den Lebenskreislauf nach. Zunächst vertonte Purcell die Worte aus dem Buch Hiob 14, 1 und 2: »Der Mensch,

vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voller Unruhe [im Englischen: voller Kummer]. Er blühet auf und wird zu Staub wie das Gras, er fliehet gleichwie ein Schatten und findet keine Statt auf Erden.« Mit diesen Bibelversen wird nicht nur der früh verstorbenen Königin gedacht, sondern auch ihres wenig glücklichen Lebens an der Seite von Wilhelm von Oranien, der seine attraktive Frau vernachlässigte und sich lieber mit seiner Mätresse Elizabeth Villiers vergnügte.

Abfallend setzen die Stimmen im ersten Anthem (*Man that is born of a woman*) vom Sopran bis zum Bass zu einem Klagegesang an, der in einem gemessenen, kontrapunktisch fortschreitenden Vokalsatz zum Wort »miserery« (»Kummer«) in die ganz tiefen Register absteigt. Tonmalerisch werden Aufblühen und Absterben in auf- bzw. absteigende melodische Verläufe übertragen, und das ruhelose Leben als Schatten wird mit einem engverwobenen, schier undurchdringlichen Satzdruck und dissonanzenreicher Melodik plastisch umgesetzt.

Die anschließende *Canzona* ist ein kleines Bläserstück, das Purcell speziell für die Trauerzeremonie in der Westminster Abbey komponiert hat. Ihre Funktion ist hier, die vokalen Anthems durch instrumentale Zwischenspiele voneinander abzuheben. Die *Canzona* mit jeweils zwei kanonisch geführten Stimmpaaren steht ebenfalls in der Trauertonalart c-Moll, wobei sie aber ganz traditionell in aufhellendem Dur endet. Das zweite Anthem (*In the midst of life*) ist eine Paraphrase der lateinischen Antiphon *Media vita in morte sumus*. »Mitten im Leben sind wir des Tods.« Auch hier wird der Text in der Stimmführung ausgedeutet. Purcell lässt zunächst den Lebensbogen melodisch ansteigen, um die Linie dann auf dem erreichten Zenit in Grabestiefe abstürzen zu lassen. Das Anthem klingt nach der angstvollen Anrufung des Herrn in zahlreichen, aufsteigenden Dissonanzen aus, wie wenn sich die Seele der Verstorbenen allmählich verflüchtigte.

Nach erneutem Spiel der *Canzona* erklingt das dritte Anthem *Thou knowest, Lord*. »Du kennst, o Herr, die Geheimnisse unserer Herzen«, heißt die wörtliche Übersetzung der Zeilen. Diese (vielleicht auch sündhaften) Geheimnisse, die nur im Verborgenen schlummern und vielleicht nie ausgesprochen wurden, setzt Purcell in ein tieferes Stimmregister, als müsste man, um die Wahrheit über jeden Sterblichen herauszufinden, tatsächlich in die tiefen Gewölbe der Seele absteigen. Nach mehrmaligen Anrufungen Gottes keimt nochmals die Sorge auf, inmitten der Todesqual doch noch vom Glauben abzufallen. Purcell komponierte hier ähnlich wie zu Beginn des Anthems diese Abstürze als große Intervallsprünge. Zuletzt intoniert der Chor einen terzlosen Quint-Oktavklang, der die Zuordnung nach Dur oder Moll offen lässt, doch wird die Dur-Terz am Ende vom Continuo gespielt und gibt den Hinweis, dass sich in der Stunde des Todes noch alles zum Guten wendet. Der Musiker Thomas Tudway, der bei der Begräbniszeremonie anwesend war, bekannte sich zur berührenden Musik Purcells und hielt in einem kurzen Text zum Manuskript fest, dass er sich frage, »ob [man] wohl jemals etwas so hinreißend Schönes und Feierliches und Himmlisches gehört [habe] wie in dieser Darbietung, die alle zum Weinen« gebracht habe. Der Grund, weshalb die *Funeral Music* so besonders anrührend war, dürfte daran gelegen haben, dass Henry Purcell die wenige Jahre jüngere Königin Mary II. kannte, seit er am Hofe angestellt war: Ab 1677 war er zum Nachfolger seines Lehrers Matthew Locke als »Composer for the violins« und ab 1679 zum Organisten an der Westminster Abbey berufen worden. Daher bildete der Hof in Whitehall sein Arbeitsumfeld. Für Queen Mary II. schrieb Purcell alljährlich Geburtstagskantaten, die »mit betonter Liebe gearbeitet« waren, so dass man vermuten könnte, »dass auch er von ihrem anmutigen Wesen beeindruckt war« (Reinhold Sietz). Seine Verehrung und

Bewunderung fand dann Eingang in die sehr persönlich motivierte Begräbnismusik.

Nur wenige Monate nach der Trauerzeremonie für Mary II. starb auch Henry Purcell im Alter von nur 36 Jahren an einer kurzen Krankheit – vielleicht hatte auch er die damals so verbreiteten Blattern oder Pocken. Purcells Leichnam wurde in seiner ebenfalls wichtigen Wirkungsstätte, der Westminster Abbey, beigesetzt, im Nordschiff unter der Orgel zu den Klängen seiner *Funeral Music*. Dass seine bewegende Begräbnismusik für Mary II. nun auch für ihn erklang, dürfte für die damalige Zeit ungewöhnlich gewesen sein, doch es wird sofort verständlich, wenn man sich seinen Rang bewusst macht: Er war der bedeutendste Komponist Englands seiner Zeit.

Aus dem irdischen Jammertal

Zu Gustav Mahlers Sechster Symphonie

Rüdiger Heinze

Entstehungszeit

Sommer 1903 und Sommer 1904

Uraufführung

27. Mai 1906 in Essen unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Wiewohl die Sechste unter Gustav Mahlers Symphonien dem klassischen Formprinzip am nächsten steht, ist diese, auch *Tragische* genannte, des Komponisten radikalste Symphonie. Widerspenstig setzt sie sich der Verklärung, der Erhabenheit, der Apotheose, ja sogar dem Kunstschönen entgegen. Ihr Ausgang in Moll, einzigartig unter Mahlers Symphonien auch dies, schmettert nieder. Zwar gestattet das Finale womöglich zwischen den Notenzeilen noch das Hören eines aufbegehrenden oder fatalistischen »Dennoch«, »Trotzdem, »Das Leben geht weiter«, aber sicher bleibt dies nicht. Dem Trauermarsch in den letzten Takten folgen erst explosionsartige, dann sich schnell in der Ferne verlierende Paukenschläge – und Grabesruhe.

Ungeachtet dessen entstand die Sechste in a-Moll zu einer Zeit, die glücklich für Mahler und seine Frau Alma gewesen sein dürfte: in den Sommermonaten der Jahre 1903 und 1904, als der Komponist noch jung verheiratet war, noch zwei kleine geliebte Töchter hatte und noch weitgehend unumstritten als Direktor der Wiener Hofoper wirken konnte. Alma Mahler, die nicht im Verdacht des Schönfärbens steht, was das Krisenpotenzial ihrer Verbindung anbelangte, schrieb über 1904 in Maiernigg am Wörthersee: »Der Sommer war schön, konfliktlos, glücklich. Am Ende spielte mir Mahler die nun vollendete sechste Symphonie vor. Ich mußte mich zu Hause von allem frei machen, viel Zeit für ihn haben. Wir gingen wieder Arm in Arm in sein Waldhäuschen hinauf, wo wir mitten im Walde ohne Störung waren. All das geschah mit einer großen Feierlichkeit.«

Im selben Sommer ergänzte Mahler auch seine zwei bereits fertiggestellten *Kindertotenlieder* um drei weitere. Alma sah sowohl in der Sechsten als auch in diesen drei *Kindertotenliedern* die tragische Zukunft der Familie vorweggenommen: 1907 starb Maria Anna (»Putzi«), Mahlers ältere Tochter, und dieser Schicksalsschlag zusammen mit den beiden Schicksalsschlägen des wenig später bei Mahler diagnostizierten Herzleidens sowie des erzwungenen Rücktritts als Hofopern-Direktor glaubte Alma mit den – ursprünglich – drei Hammerschlägen im Finalsatz der Sechsten akustisch umgesetzt: Im letzten Satz beschreibt er sich und seinen Untergang oder, wie er später sagte, den seines Helden. »Der Held, der drei Schicksalsschläge bekommt, von denen ihn der dritte fällt, wie ein Baum.«

Selbst wenn Mahler seinen ersten Symphonien tatsächlich Programme unterlegt hatte, selbst wenn er die Auffassung vertrat, dass jedes bedeutende Werk der absoluten Musik ein heimliches Programm besitze, und selbst wenn er 1904 schon künftige Schicksalsschläge erahnt sowie vertont hätte, so erscheinen diese

inhaltlichen Erläuterungen zu Impuls und Bedeutung der Symphonie allzu eng und privatim gefasst und dem überhöhenden, symbolisierenden Komponieren Mahlers nicht adäquat. Die bedeutenden späteren Interpreten der Sechsten haben denn auch alles angeblich oder tatsächlich Autobiographische aus der Sechsten ignoriert, statt dessen das »Tragische« des Werks in weltgeschichtlichen Zusammenhängen gesehen: als Vorgefühl auf den Ausbruch des Ersten Weltkriegs, als Ahnung von Treblinka und Auschwitz (Max Brod), als »Tragödie des Menschen der Neuzeit« (der Dirigent Willem Mengelberg).

Und wenn Albert Camus in den Symphonien Mahlers »die Katastrophe des heutigen Menschen« erblickte und Adorno lauter »Balladen des Unterliegens«, so ist die Sechste dabei gleichsam als Primus inter pares zu erkennen. Es scheint, als seien die Geheimnisse entschlüsselt, von denen Mahler nach Fertigstellung der Partitur erklärte: »Meine VI. wird Rätsel aufgeben, an die sich nur eine Generation heranwagen darf, die meine ersten fünf in sich aufgenommen und verdaut hat.« Gegenüber dem Wiener Kritiker Julius Korngold, Vater des Komponisten Erich Wolfgang Korngold, spitzte Mahler den Charakter der Sechsten vor ihrer Uraufführung sogar noch zu: »Welche Gedanken könnten einem bei meiner Symphonie zukommen als »satanische«!« Er fügte hinzu: »Sollten Sie diese Dämonen nach Essen locken, so würde ich es mit Freuden begrüßen.«

In Essen fand am 27. Mai 1906 die Uraufführung der Sechsten statt, nachdem Mahler schon im Herbst 1905 das Verlagshonorar für die Symphonie von C. F. Kahnt zugewiesen bekommen hatte: 15.000 Gulden – das waren 5.000 Gulden mehr, als der Verlag Peters zu zahlen bereit war. Die Partitur-Korrekturen und experimentierenden Arbeiten seitens Mahlers vor der Premiere waren – wieder im Sinne deutlicher Darstellung der musikalischen Vorgänge – enorm. Schon in Wien hatte er sich einmal die Sechste von den Philharmonikern vorspielen lassen, wie Alma Mahler berichtete: »[...] er bestellte eine enorme Kiste, die mit Haut bespannt wurde und mit Keulen geschlagen werden sollte. Vor der Probe ließ sich Mahler dieses Instrument vorführen. Die Philharmoniker standen auf der Bühne der Oper, um dieses Monstrum herum. Lautlose Stille – Spannung. Der Paukist holt aus, ein dumpfer, schwächerer Ton – die Antwort. Noch einmal – alle Kraft zusammennehmend – gleiches Resultat. Nun wurde Mahler ungeduldig. Er sprang hervor, entriß dem Mann die Keule – schwang sie – sie sauste nieder – wieder nichts. Nun begann schon alles zu lachen. Man nahm die brave, alte große Trommel her und siehe – der Donner ertönte. Trotzdem ließ Mahler doch mit großen Kosten die Kiste nach Essen schicken, wo sie wieder ausprobiert und als unbrauchbar endgültig verworfen wurde.«

Heute werden die Hammerschläge in der Regel mit einem Holzhammer realisiert, der auf einen Holzbalken trifft – entsprechend Mahlers in der Partitur festgehaltenen klanglichen Vorstellung: »Kurzer, mächtiger, aber dumpf hallender Schlag von nicht metallischem Charakter (wie ein Axthieb)«.

Alma Mahlers programmatische Erläuterungen vom gefällten Helden, dazu die eigens konstruierte hautbespannte Kiste, schließlich Mahlers nach der Premiere erfolgte Streichung des dritten Hammerschlags – er stand bei der Uraufführung im Takt 783 –, führten nahezu zwangsläufig zu Spekulationen über die Bedeutung des brutalen, geräuschhaften, spektakulären Tons. Doch wenn man weiß, dass Mahler während des Kompositionsprozesses des Finalsatzes zunächst sogar an fünf Hammerschläge dachte, und wenn man

zudem berücksichtigt, dass die zwei letztlich verbliebenen Schläge an formalen Schlüsselstellen stehen, so darf ihnen kaum mehr Bedeutung beigemessen werden als all den anderen erschütternden Vorgängen im Kontext. Womöglich hat Mahler ja den dritten Hammerschlag gerade deswegen eliminiert, um im Hörer nicht mehr Gedanken an die symbolhafte oder heilige oder kabbalistische Zahl Drei hervorzurufen. Fest steht: Selbst ohne Hammerschläge erschlosse sich der in Musik transformierte bedrückend-dramatische Sinn vollkommen.

Noch einen weiteren Eingriff nahm Mahler wenige Stunden vor der Essener Uraufführung vor: Er stellte die zunächst von ihm für die Binnensätze geplante Reihenfolge *Scherzo – Andante* um in *Andante – Scherzo*. So dirigierte er auch in der Folge alle eigenen Aufführungen der Sechsten, und so erklang diese auch nach seinem Tod regelmäßig bis zum Jahr 1919. Erst zu diesem Zeitpunkt wurde der Dirigent Willem Mengelberg darauf aufmerksam gemacht, dass Mahler bei den Proben zur Uraufführung zunächst noch der Reihenfolge *Scherzo – Andante* anhing. Mengelberg konsultierte Alma Mahler, die kurzerhand die zunächst von Mahler avisierte Abfolge als die angeblich richtige festlegte, woraufhin bis ins 21. Jahrhundert hinein die Sechste in diesem Verlauf ausgeführt wurde, obwohl nie ein Dokument oder eine Äußerung Mahlers gefunden werden konnte, die diese Reihenfolge als tatsächlich authentisch und als Fassung letzten Willens belegte. Im Gegenteil: Alle gedruckten Partitur-Quellen fordern (zum Teil auf Einlegezetteln): *Andante – Scherzo*. Erst seit Erscheinen der Neuen Kritischen Gesamtausgabe zur Sechsten Symphonie 2010 (herausgegeben von Reinhold Kubik) erklingt das Werk wieder in der von Mahler für die Uraufführung und nachfolgenden Wiedergaben verfügbaren Form, die nie von ihm selbst geändert wurde – so auch am heutigen Abend unter Daniel Harding.

Die rein instrumentale Sechste baut mehr als alle anderen Symphonien Mahlers kompositorische Bezüge zwischen ihren einzelnen Sätzen auf. Tragische Unausweichlichkeit, konzentriert in einem Hauptmotiv, spricht aus dem einleitenden *Allegro energico* ebenso wie aus dem *Scherzo* – dort in groteskem, sarkastischem Licht – und schließlich aus dem großdimensionierten finalen Block des *Allegro moderato*. Das Hauptmotiv erklingt erstmals in Takt 57 des ersten Satzes und letztmalig – in sinnfällig reduzierter Form – in den drei Schlusstakten des vierten Satzes. Durch Instrumentation und Rhythmus trägt es einen latent martialischen, militärischen Charakter und prägt sich als das »Signum« der Sechsten leicht ein: Über einer schnarrenden kleinen Trommel und über zwei den Gleichschritt formierenden Pauken erklingt ein Trompeten- (und Oboen-)A-Dur-Dreiklang, der sich umgehend in ein resignatives a-Moll wendet. In seiner letzten, reduzierten Form, drei Takte vor Schluss der Symphonie also, bietet er nicht einmal mehr den vorgehaltenen Dur-Dreiklang auf. In seiner ersten Präsentation aber verdichtet das Motiv nur das, was sich um es herum begibt: unerbittlich treibende Marschfetzen im Schlagwerk, kaustisch-keckernde und trillernde Holzbläser in der Durchführung, später die Dämonie von tiefen Bläsern: (Bass-)Klarinette, Fagotte, Kontrafagott, Hörner, Posaunen, Tuba. Der Kopfsatz endet – eineinhalb Jahrzehnte vor Ravels *La valse* – im Taumel, im Tanz auf dem Vulkan. Dieser setzt sich später im *Scherzo* fort, einem von Mahlers un-eigentlichen Stücken, hinter deren skurrilem, grellem oder närrischem Aufputz sich das Unheil verbirgt. Trillernde Holzbläser, treibende Pauken auf einem rhythmisch schwankenden Boden durch stete Taktwechsel auch hier; die Spielvorschrift »wie eingeweitscht« kann als Pars pro toto für die Grundanlage des gesamten Satzes stehen.

Doch entwickeln sowohl das *Allegro energico* als auch das *Scherzo* Gegenwelten: Im ersten Satz sind es die idyllischen Passagen mit dem Läuten der Herdenglocken, diesem laut Paul Bekker »Symbol der Erdenferne« (eine weitere kompositorische Klammer der Symphonie, erklingend auch im *Andante* und im Finale); im dritten Satz ist es – nach dem Erklingen des Hauptmotivs – der Einbruch eines absichtsvoll-harmlosen Duktus, von Mahler als »Altväterisch« und »Grazioso« bezeichnet.

Eine begrenzte Flucht aus der Tragik der Symphonie, eine Ruhepause im Weltengetümmel gewährt der zweite Satz, das *Andante*. Wo der Konflikt am größten, ist die Sehnsucht nach Frieden, Abgeschiedenheit, Selbstvergessenheit am stärksten. Mahler schlägt hier eine andere Tonart an, Es-Dur statt des im ersten, zweiten und vierten Satz herrschenden a-Molls. Das Orchesterlied, eine Insel der Reinheit und der Wärme mit Spielanweisungen wie »Misterioso« – »Wie ein Hauch!« – »Immer mit bewegter Empfindung« greift die Herdenglocken wieder auf, und dabei wird evident, was Mahler von Richard Strauss, der in seiner *Alpensinfonie* ebenfalls Herdenglocken vorschrieb, unterschied: Bei Mahler stehen sie, keine ausdrücklich programmatische Ausdeutung zulassend, als Zeichen eines verhallenden Erdengeräuschs im Angesicht einer besseren Welt; bei Strauss sind sie akustisch-illustrative Garnierung einer Bergwanderung.

822 Takte umfasst der letzte Satz, den Mahler ebenso wie den ersten Satz in eine modifizierte Sonatenform goss. Zumal in seiner Durchführung, deren dreiteilige Gliederung die beiden (verbliebenen) Hammerschläge anzeigen, herrscht nach hochklassischem Prinzip ein Widerstreit unterschiedlicher Kräfte. Diesen Widerstreit führte Erwin Ratz, der Herausgeber der alten Kritischen Gesamtausgabe Mahlers, vereinfachend auf das elementare Kampf-Prinzip zwischen dem Positiven und Negativen zurück. Zweimalig werden die Hammerschläge durch einen harmonischen Trugschluss herbeigeführt, zweimalig folgt ihnen die Wendung ins Dämonische, ja Apokalyptische. Das Finale lebt also auch aus der Spannung darüber, wie der Kampf der konträren Mächte ausgeht: Wohin führen die neuerlichen Marsch-Rhythmen und Holzbläser-Triller, die mehrfachen Aufnahmen des Dur-Moll-Hauptmotivs durch die Trompeten? Auch deswegen wurde Mahlers Eliminierung des dritten Hammerschlags zu Beginn der Coda soviel Wert beigemessen.

Der Satz endet ohne Dur-Vorhalt mit dem resignierenden, ersterbenden Moll-Dreiklang der Trompeten, einem sich gleichsam entfernenden Marsch-Rhythmus mit Trommelwirbel und einem endgültigen Piano-Pizzicato-Viertel der Streicher. Schwer möglich, hier Hoffnung herauszuhören; Verzweiflung liegt näher. Positiv liegt die Sinnfrage der Sechsten im Erkennen, dass der Mensch in Seele, Kindern, Geist und Werk weiterlebt; negativ gedeutet als »Fieberkurven, mit denen man jedes Krematorium dekorieren müsste« (Mengelberg). Zweifelsfrei aber wird die Sechste vom alten Thema des irdischen Jammertals beherrscht.

Was er zu sagen hat, ist im Grunde genommen immer dasselbe, wie er es aber sagt, das wird immer unausstehlicher. Er kennt nur noch die Blechsprache: Er redet nicht mit uns – er brüllt und tobt uns an, und verwundert fragt man: Wozu der Lärm? Es gelingt ihm nicht, uns von der inneren Notwendigkeit des von ihm Gesagten zu überzeugen, vor allem wegen der ungeschlachten Maßlosigkeit seiner Gebilde. [...]

Zunächst ergibt wieder die Analyse der Mahler'schen Riesenthemen, dass sie entweder völlig nichtssagend oder aber aus Elementen fremder Autoren zusammengesetzt sind, mit Umbiegung einiger Töne, geschickter Verschmelzung und Unkenntlichmachung, Umrhythmisierung usw. – aber ihr Kern ist das Nachempfundene: Kapellmeistermusik. [...] Am originellsten ist Mahler im derbkomischen, grotesken, sowie im Tanzrhythmus, wie er sich im *Scherzo* der Symphonie zeigt, das auch orchestral der interessanteste, pikanteste Satz des ganzen Werkes ist. Ich fand darin meine früheren Eindrücke bestätigt, dass Mahler eigentlich das Herz eines biedereren Wiener Operettenkomponisten hat, und dass er auf diesem Gebiete vielleicht sehr Hübsches, Eigenes und vor allem Liebenswertes hätte schaffen können. So aber plagte ihn der Größenteufel, dem seine in der Tat erstaunliche Kombinations- und Assimilierungsgabe zu Hülfe kam, und zwang ihn, pathetisch zu werden, dazwischen wohl auch süßlich sentimental, wie in dem bis auf einige Lichtpunkte recht übeln *Adagio*.

[...] Es ist physiologisch unmöglich, aus dieser Häufung anhaltender schreiender Effekte noch etwas wie musikalische Linien oder Formen herauszuhören, und die Anmaßung, die in dieser Art von Tonsprache steckt, kann auf jeden feiner Besaiteten nur noch einen abstoßenden Eindruck machen. Dass man in der Stadt der Dampfhämmer nicht so zart konstruiert ist, bewies der Applaus, in den sich bei der Generalprobe allerdings energisches Zischen mischte.

Die Musik, Juli 1906

Daniel Harding

Daniel Harding, 1975 in Oxford geboren, begann seine Laufbahn als Assistent von Sir Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra, mit dem er 1994 sein professionelles Debüt gab. In der Spielzeit 1995/1996 assistierte er Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern, seinen ersten öffentlichen Auftritt mit diesem Orchester absolvierte er 1996. Neben Verpflichtungen in Trondheim und Norrköping war Daniel Harding von 1997 bis 2003 Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen sowie zuletzt Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), das ihn mit dem Titel Conductor Laureate auf Lebenszeit geehrt hat. Derzeit ist Daniel Harding Musikdirektor des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters, Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra und Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa. Als Music Partner ist er außerdem dem New Japan Philharmonic Orchestra verbunden.

Gastauftritte führen Daniel Harding zu weltweit führenden Orchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie dem Philadelphia, dem New York Philharmonic, dem Los Angeles Philharmonic und dem Chicago Symphony Orchestra. Als Operndirigent hat er sich u. a. mit Produktionen an der Mailänder Scala (*Idomeneo*, *Salome*, *Herzog Blaubarts Burg*, *Il Prigioniero*, *Falstaff*), am Royal Opera House Covent Garden in London (*Wozzeck*), an der Bayerischen Staatsoper in München (*Die Entführung aus dem Serail*) und bei den Salzburger Festspielen (*Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Ariadne auf Naxos*) einen Namen gemacht. Regelmäßig ist er auch beim Festival in Aix-en-Provence zu erleben, bisher u. a. mit *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *The Turn of the Screw*, *La traviata*, *Evgenij Onegin* und *Le nozze di Figaro*. In der vergangenen Saison debütierte Daniel Harding an den Staatsoper in Berlin und Wien mit Wagners *Fliegendem Holländer*. Für seine Aufführungen der *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala 2011 wurde er mit dem renommierten Abbiati-Preis geehrt.

Auch viele seiner CDs wurden prämiert, so die Aufnahmen von Mozarts *Don Giovanni*, Brittens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Daniel Harding ein gern gesehener Gast. Im Februar und März 2012 leitete er eine große Ostasien-Tournee des Orchesters, zuletzt stand er im April 2013 mit Werken von Britten und Mahlers Vierter Symphonie in München am Pult. Daniel Harding ist Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres und Mitglied der Royal Swedish Academy of Music.

**Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanagement

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34111

IMPRESSUM

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

VERANTWORTLICH

Dr. Renate Ulm

REDAKTION

Dr. Vera Baur

Nachdruck nur mit Genehmigung

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm: Originalbeitrag für dieses Heft; Rezension zitiert nach Gustav Mahler. Briefe, hrsg. von Kurt Blaukopf, Wien 1982; Biographie: Archiv des Bayerischen Rundfunks.