

||||||| PHILHARMONIE

MAHLER

« Je suis trois fois sans patrie : un Bobémien parmi les Autrichiens, un Autrichien parmi les Allemands et un juif parmi tous les peuples du monde. » Gustav Mahler

« Un public qui ne me connaît pas et qui ne connaît rien de ma musique sera toujours déconcerté au début et je sais que ce n'est pas à cause de ma < trop grande profondeur > mais plutôt de la simplicité et du naturel de la diction... » Gustav Mahler (1893)

« C'est vrai que je me tape la tête contre les murs, mais ce sont les murs qui finissent toujours par céder... » Gustav Mahler (1897)

« Gustave Mahler dirigea supérieurement. [...] Le mouvement dégingandé de ses hautes jambes flageolantes, l'animation fantasmagorique de sa maigre ossature, [...] son nez busqué, chevauché de lunettes trépidentes, le rendaient semblable à quelque hoffmannesque docteur Miracle. »

Le compositeur français Alfred Bruneau lors de la création à Hambourg de son opéra *Le Rêve* en mars 1892

« Nul ne peut égaler Gustav Mahler dans la simplicité de son comportement, la pureté de ses gestes qui tout à coup prennent une violence magnifique et chez qui tout révèle une volonté puissante et nerveuse, une manière de concevoir et de diriger tout à la fois si solennelle et si populaire ! » Catulle Mendès, écrivain et poète français (1900)

« Mahler est un problème, une énigme, dont la solution n'a rien d'évident. Et pourtant, nous avons l'impression de ressentir presque physiquement le fluide qu'il dégage. » Richard Batka, critique autrichien (1908)

« Le symphoniste le plus génial de l'Europe centrale, qui impose, coûte que coûte, aussi bien ses extravagances entêtées que sa quête de beauté, insatiable, débordante et balayant tout. » Felipe Pedrell, musicologue et écrivain catalan sur Mahler (1907)



Gustav Mahler au Zuiderzee, 1906

photo: H. de Booijt

Sommaire – Inhalt

Éditorial **4**

Gustav Mahler (1860–1911) **9**

Anne Payot-Le Nabour: *L'Apocalypse joyeuse* **15**

Tatjana Mehner: *Im Geist des Fin de siècle* **23**

Isabelle Werck: *L'univers de Gustav Mahler* **29**

Olaf Wilhelmer: *Der Spielmann. Anmerkungen
zu Gustav Mahler* **37**

Tatjana Mehner: *Sound des späten 19. Jahrhunderts. Über
den Orchesterklang der Romantik und Postromantik* **47**

Corinne Schneider: *La réception de l'œuvre
de Gustav Mahler* **53**

Holger Noltze: *Mahler und die Nachwelt.
Wie seine Zeit kam* **58**

Patrick Hahn: *Der Ferne nahe. / Der ferne Nahe. /
Der Ferne, nahe. Gustav Mahler in der Rezeption durch
Komponisten* **65**

Pour aller plus loin – Literaturempfehlungen **81**

Auteurs – Autoren **82**

Éditorial

En tant que compositeur de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, Gustav Mahler a vécu à Vienne dans un monde en plein bouleversement, marqué par la présence simultanée d'éléments d'époques diverses alors que «Le Monde d'hier» (Stefan Zweig) courrait à sa perte. Ce contexte historique et culturel a profondément influencé Mahler et son œuvre, plus encore que d'autres compositeurs. Avec ses neuf symphonies achevées et ses lieder, il est le créateur d'une musique qui non seulement s'ouvre au monde, mais aussi l'absorbe en elle, et reflète ses contradictions dans les déchirements et l'ambivalence entre beauté et laideur. C'est dans ce témoignage musical de son temps que réside l'une des raisons de la fascination ininterrompue pour l'œuvre de Mahler, car on peut y trouver des parallèles entre le présent de son époque et le présent actuel. Mahler réunit dans sa musique les fractures, souvent de manière ironique, et assemble ce qui ne va supposément pas ensemble, comme le sublime associé à ce qui semble trivial et banal. En tant que dernier symphoniste de la modernité, il parvient à redonner forme à un monde éclaté, sans pour autant le réduire à sa complexité. Il se consacre toujours musicalement aux dernières questions de l'humanité. C'est aussi cette dimension existentielle qui aujourd'hui encore touche et subjugué les auditrices et les auditeurs.

Davantage connu par ses contemporains en tant que chef d'orchestre, Mahler doit le fait de s'être imposé dans les salles de concert à d'autres chefs d'orchestre comme Willem Mengelberg ou Leonard Bernstein qui dirigèrent sa musique alors que peu de personnes y prêtaient encore attention. Lorsque les œuvres de Mahler commencèrent peu à peu à entrer au répertoire, les compositeurs le considéraient depuis bien longtemps déjà comme un modèle particulièrement inspirant. Pour cette raison, Mahler est présent à deux titres dans l'histoire de la musique: par ses œuvres et par le monde des possibles qu'il a représentés pour les

générations suivantes de compositeurs. Dans l'histoire, la musique, la peinture et la littérature étant une réécriture permanente, l'œuvre de Mahler est encore présente à bien des égards aujourd'hui.

Ce livre a pour ambition de révéler plusieurs aspects de l'univers de Mahler: celui du compositeur et du chef d'orchestre, de ses compositions, de la réception de son œuvre dans les salles de concert ainsi que du point de vue de l'enregistrement, mais aussi de son influence sur la musique des 20^e et 21^e siècles. Il s'adresse à ceux qui découvrent Mahler comme aux passionnés. Il invite à pénétrer dans le monde de Mahler et à s'y plonger: le lire et l'écouter, notamment lors de concerts à la Philharmonie Luxembourg.

Lydia Rilling
Dramaturge en chef

Stephan Gehmacher
Directeur Général

Editorial

Als Komponist des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts erlebte Gustav Mahler in Wien eine Welt voller Umbrüche, die von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen geprägt war, während die «Welt von gestern» (Stefan Zweig) ihrem Untergang entgegenraste. Dieser historisch-kulturelle Kontext hat Mahler und sein Werk, auch im Vergleich zu anderen Komponisten, besonders stark geprägt. Mit seinen neun vollendeten Symphonien, seinen Orchesterliedern und seinem Liedwerk hat er eine Musik geschaffen, die sich nicht nur der Welt öffnet, sondern sie geradezu in sich aufnimmt und in ihrer Widersprüchlichkeit, Zerrissenheit und Ambivalenz zwischen Schönheit und Hässlichkeit widerspiegelt. In dieser musikalischen Zeitzeugenschaft Mahlers liegt einer der Gründe der anhaltenden Faszination seines Werkes, lassen sich schließlich viele Parallelen zwischen seiner und der heutigen Gegenwart sehen. Mahler vereint, wenn auch ironisch, in seiner Musik die Brüche und fügt zusammen, was vermeintlich nicht zusammen passt, wie das Erhabene mit dem vermeintlich Trivialen und Banalen. Als letztem Symphoniker der Moderne gelingt es ihm, die aus den Fugen geratene Welt in eine Form zu gießen, ohne sie in ihrer Komplexität zu reduzieren. Musikalisch widmet er sich dabei den letzten Fragen der Menschheit. Es ist auch diese existentielle Dimension, die Hörerinnen und Hörer bis heute berührt und in den Bann zieht.

Von den Zeitgenossen vor allem als Dirigent wahrgenommen, verdankt Mahler seinen Siegeszug durch die Konzertsäle der Welt Dirigenten wie Willem Mengelberg oder Leonard Bernstein, die für Mahler den Taktstock hoben, als viele für sein Werk noch kaum ein Ohr hatten. Als seine Kompositionen es allmählich ins Repertoire schafften, war er schon längst angekommen bei vielen Komponisten, die ihn früh als anregendes Vorbild sahen. In der Musikgeschichte ist Mahler deshalb auf zweierlei Weise präsent:

mit seinen Werken und mit dem, was er den folgenden Generationen von Komponisten als Möglichkeiten und Anregungen eröffnet hat. Im Prozess der unendlichen Über- und Fortschreibung, als die sich die Musik-, Kunst- und Literaturgeschichte hören, sehen und lesen lässt, wirkt Mahlers Werk auch in dieser Hinsicht bis in die Gegenwart hinein.

Dieses Buch möchte Einblicke in die Welt Mahlers bieten – in die Welt des Komponisten und Dirigenten, in seine Kompositionen, in die Rezeption seines Werks im Konzertsaal wie auf Schallplatte und CD, und in seine Wirkung auf die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Es ist genauso geschrieben für Menschen, die noch nie ein Werk Mahlers gehört haben, wie für Mahler-Enthusiasten. Es möchte einladen, Mahlers Welt zu entdecken und sich in sie zu vertiefen: lesend und hörend – nicht zuletzt in den Konzerten der Philharmonie Luxembourg.

Lydia Rilling
Chefdramaturgin

Stephan Gehmacher
Generaldirektor

Gustav Mahler

Signature de Gustav Mahler

Gustav Mahler (1860–1911)

- 7 juillet 1860: naissance de Gustav Mahler à Kalischt (Kaliště), petit village de Bohême. Il est le deuxième enfant de Bernhard Mahler, propriétaire d'un café-distillerie, et de Maria Hermann, fille d'un savonnier. Le couple, israélite de langue allemande, aura douze autres enfants.
- 10 septembre 1875: entrée au Conservatoire de Vienne, où il apprend le piano, l'harmonie, le contrepoint et la composition.
- 20 mai 1880: premier poste de chef d'orchestre à Hall, ville d'eau de Haute-Autriche où il dirige des opérettes.
- 1^{er} août 1885–15 juillet 1886: chef d'orchestre au Théâtre allemand de Prague.
- 1^{er} août 1886–17 mai 1888: directeur musical du Neues Stadttheater de Leipzig.
- 1^{er} octobre 1888–22 mars 1891: directeur musical de l'Opéra royal de Budapest.
- 26 mars 1891–24 avril 1897: Kapellmeister du Stadttheater de Hambourg.
- 23 février 1897: Mahler se convertit au catholicisme.

- 8 octobre 1897: nomination en tant que directeur de l'Opéra de Vienne.
- 9 mars 1902: mariage avec Alma Schindler, rencontrée l'année précédente. Le couple aura deux filles.
- 21 décembre 1907–8 avril 1911: Mahler est présent chaque année à New York, d'octobre à avril, où il dirige des représentations au Metropolitan Opera et des concerts de l'Orchestre Philharmonique.
- 18 mai 1911: mort de Gustav Mahler à Vienne. Il est inhumé au cimetière de Grinzing.

Compilation: Charlotte Brouard-Tartarin



Monogramme de Gustav Mahler
par Alfred Roller (1864–1935)

Gustav Mahler (1860–1911)

- 7. Juli 1860: Geburt Gustav Mahlers in Kalischt (Kaliště), einem kleinen Dorf in Böhmen. Er ist das zweite Kind von Bernhard Mahler, einem Gastwirt, und von Maria Hermann, Tochter eines Seifenherstellers. Das deutschsprachige jüdische Paar hatte zwölf weitere Kinder.
- 10. September 1875: Eintritt ins Wiener Konservatorium. Er erhält Unterricht in Klavierspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition.
- 20. Mai 1880: Erste Anstellung als Dirigent im niederösterreichischen Bad Hall, wo er Operetten dirigiert.
- 1. August 1885–15. Juli 1886: Dirigent am Deutschen Theater in Prag.
- 1. August 1886–17. Mai 1888: Musikalischer Leiter des Neuen Stadttheaters Leipzig.
- 1. Oktober 1888–22. März 1891: Musikalischer Leiter der Hofoper in Budapest
- 26. März 1891–24. April 1897: Kapellmeister am Stadttheater Hamburg.
- 23. Februar 1897: Mahler konvertiert zum Katholizismus.

- 8. Oktober 1897: Ernennung zum musikalischen Leiter der Wiener Hofoper.
- 9. März 1902: Hochzeit mit Alma Schindler, die er im Vorjahr kennengelernt hat. Das Paar hat zwei Töchter.
- 21. Dezember 1907–8. April 1911: Mahler hält sich jährlich von Oktober bis April in New York auf. Er dirigiert Vorstellungen an der Metropolitan Opera und Konzerte der Philharmoniker.
- 18. Mai 1911: Tod Gustav Mahlers in Wien. Er wird auf dem Friedhof von Grinzing begraben.

Zusammenstellung: Charlotte Brouard-Tartarin



Gustav Mahler par Theo Zasche, 1906

Lors d'une répétition à Hambourg de sa *Symphonie N° 1 « Titan »*, insatisfait du jeu du percussionniste dans la transition qui mène au *Finale*, Mahler sauta de son podium et arracha la mailloche des mains du timbalier ; il se mit à battre lui-même le passage « d'une manière hautement personnelle devant tout l'orchestre bouche bée », laissant finalement échapper la mailloche qui décrivit « dans les airs une longue trajectoire pour atterrir au milieu des musiciens » qui éclatèrent en applaudissement. (in Henri-Louis de La Grange: *Gustav Mahler* – Paris: Fayard 2007, p. 92)

L'Apocalypse joyeuse

Anne Payot-Le Nabour

« Il n'y avait guère de ville en Europe où l'aspiration à la culture fût plus passionnée qu'à Vienne. C'est justement parce que, depuis des siècles, la monarchie, l'Autriche, n'avait plus fait valoir d'ambitions politiques ni connu de succès particuliers dans ses entreprises militaires, que l'orgueil patriotique s'y était le plus fortement reporté sur le désir de conquérir la suprématie artistique. » C'est dans cette Vienne de la fin du 19^e siècle, décrite par Stefan Zweig dans *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, qu'évolue Gustav Mahler. Le compositeur y arrive en 1875, encore jeune homme – il a 15 ans – pour ses études. Vienne est alors la capitale de l'Empire austro-hongrois, mosaïque de peuples rassemblés sous le pouvoir des Habsbourg et dont la langue de communication, au-delà des particularismes nationaux, est l'allemand. François-Joseph I^{er} (1830–1916), époux de la célèbre Sissi et descendant de cette prestigieuse famille des Habsbourg dont les premiers faits marquants remontent au 13^e siècle, en est l'empereur depuis 1848.

Fort de 50 millions d'habitants, ce vaste ensemble, alors le plus grand Empire de l'époque, recouvre des territoires divers : l'Autriche, la Hongrie, la République tchèque – où naît Mahler en 1860 –, la Slovaquie, la Slovénie, la Croatie ou encore une partie de l'actuelle Italie. Si les particularités de chacun y sont plutôt respectées, certaines poussées nationalistes s'y font aussi jour et l'Empire amorce un long déclin qui débouchera sur son éclatement en 1918. Toutefois, la concomitance avec une période artistique exceptionnelle, à Vienne tout au moins, amène à parler de cette époque comme de l'Apocalypse joyeuse : « Ce qui explique en grande partie le caractère unique de Vienne, c'est que son apogée



Vienne, le Graben en 1890

a coïncidé avec la décadence de l'empire des Habsbourg à qui elle devait sa suprématie et dont elle était encore la capitale, le siège du gouvernement et, surtout, la résidence du grand symbole de l'Empire, de celui qui en maintenait la cohésion : l'Empereur », analyse Bruno Bettelheim dans le catalogue de l'exposition *Vienne 1880-1938, l'Apocalypse joyeuse*.

La perte, dès 1859, de territoires comme la Lombardie, avec Milan, et la Toscane, ainsi que la défaite à la bataille de Sadowa en 1866 face à la Prusse marquent les premiers revers. Cet échec mène l'année suivante au compromis austro-hongrois impliquant le rapprochement de l'Empire d'Autriche avec le Royaume de Hongrie. Qui plus est, après 1871 et la victoire de la Prusse sur la France, Berlin devient une capitale puissante, au détriment de Vienne qui décide alors de se recentrer sur la vie intellectuelle et aspire à un véritable renouveau sous de nombreux aspects.

Sur le plan de l'urbanisme, c'est l'époque de la destruction des anciens remparts qui laissent place à un prestigieux boulevard circulaire, le Ring, ponctué d'élégants immeubles d'habitation ainsi que de bâtiments politiques (parlement, hôtel de ville), et culturels (musées, théâtres).

1861 marque également le début du chantier de l'Opéra, qui prendra fin en 1869. Une Exposition Universelle est aussi organisée en 1873 afin de montrer la place de Vienne au reste du monde, un événement toutefois terni par un terrible krach boursier qui gagne bientôt toute l'Europe.

Le monde culturel viennois aspire aussi à un certain renouveau, en réaction à la vieille monarchie, à son protocole rigide et au monde du passé qu'incarne, à ses yeux, l'empereur. Chaque domaine artistique se veut à la pointe de la modernité. C'est ainsi que naît, en 1897, la Sécession, mouvement artistique initié par Klimt, qui entend rompre avec l'académisme et dont le mot d'ordre, « *Vér sacrum* » (printemps sacré), en appelle à une renaissance.





Gustav Klimt, *La Musique*, 1895, Pinakothek, Munich

La musique fait également l'objet de grands bouleversements avec la remise en cause de la tonalité, autour des trois figures de la Seconde École de Vienne que sont Schoenberg, Berg et Webern. Ces derniers remettent en question un système musical de hiérarchisation des notes établi à la Renaissance, soit près de cinq siècles auparavant. Ils bousculent ainsi l'ordre établi et le *Skandalkonzert* du 31 mars 1913, où leur musique fait l'objet de railleries tant dans le public que parmi les musiciens d'orchestre – le concert se termine par l'interpellation de plusieurs spectateurs –, marque les débuts de ce que l'on a appelé la Seconde École de Vienne. Cette dernière prône un rejet de la musique à programme, en vogue au 19^e siècle, et le triomphe de l'atonalité (système musical considérant les notes comme égales les unes aux autres).

C'est aussi l'apparition d'une science, la psychanalyse, nouvelle forme d'exploration de la psyché humaine développée par Sigmund Freud que Mahler consulte d'ailleurs en 1910 suite à une grave crise conjugale avec son épouse, Alma Mahler.

Cette seule véritable capitale de l'Europe centrale, qui atteint les deux millions d'habitants à la fin du 19^e siècle, se caractérise aussi par un grand cosmopolitisme. Tous les peuples de l'Empire s'y mêlent et, dans cette véritable Babel, la vitalité intellectuelle est due en grande partie à la communauté juive qui, exclue de la vie politique et tenue à l'écart de l'aristocratie, brille dans la sphère culturelle comme le rappelle Stefan Zweig : « Ce n'est que vis-à-vis de l'art que tout le monde à Vienne se sentait un droit égal, parce que l'amour de l'art passait pour un devoir de toute la communauté, et par la façon dont elle a aidé et favorisé la culture viennoise, c'est une part immense que la bourgeoisie juive a prise à son développement ».

C'est le cas du peintre Gustav Klimt ou encore du compositeur Arnold Schoenberg. Les courants xénophobes, dérangés par ce cosmopolitisme omniprésent, ne font qu'accentuer ce phénomène d'autant qu'en 1895, Karl Lueger est élu maire de Vienne sur un programme ouvertement antisémite. Dans ce contexte, Mahler est d'ailleurs contraint, en 1897, de se convertir au catholicisme



Portrait de l'Empereur François-Joseph I^{er} à la veille de la Première Guerre mondiale

pour occuper son poste de directeur de l'Opéra de Vienne. La bourgeoisie de confession juive se désintéresse donc peu à peu de la vie politique et trouve à s'évader de la réalité dans l'art. D'où la place centrale occupée dès lors par ce dernier au sein de la société : « Apercevoir dans la rue le directeur de l'Opéra de Vienne constituait un événement que l'on rapportait à ses camarades le lendemain comme un triomphe personnel », rapporte Stefan Zweig dans *Le Monde d'hier*. Ou encore : « Le Burgtheater était plus qu'une simple scène où les acteurs jouaient des pièces ; c'était le microcosme reflétant le macrocosme, le miroir où la société contemplait son image bigarrée ».

Même si sa carrière de chef d'orchestre le mène plusieurs années à Hambourg, après de brefs passages par Ljubljana, Leipzig et Budapest, Gustav Mahler reste intimement lié à la capitale austro-hongroise. Et même s'il démissionne de son poste de directeur de l'Opéra pour rejoindre, à la fin de l'année 1907, les États-Unis, c'est à Vienne qu'il décède en 1911, sept ans seulement avant l'effondrement de cet Empire déjà à l'agonie dirigé par un empereur vieillissant qui aura régné plus de soixante ans.



Stefan Zweig um 1900

Im Geist des Fin de siècle

Tatjana Mehner

Zwischen Aufbruch und Untergangsstimmung

Jedes Jahrhundert hat ein Ende – ein ganz natürlicher Prozess, der mit einem menschlichen Grundbedürfnis nach historisch-zeitlicher Ordnung einhergeht, der aber dennoch verbunden ist mit der Vorstellung, dass dieses Ende Veränderung bringt und einen Einschnitt darstellt. Das ist zunächst nicht mehr und nicht weniger als ein zyklischer Prozess, der seinen jeweiligen Höhepunkt in einem sozialen Ereignis findet.

Dennoch ist der Begriff des Fin de siècle gebunden an die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert. Er steht mehr für einen Zeitgeist als für den tatsächlichen Endpunkt. Längst wird er in der Kulturtheorie im Sinne eines Epochenbegriffes gebraucht, zumal sich dieser Zeitgeist und die Reaktionen darauf in nahezu allen Künsten manifestieren. Dieser Zeitgeist stellt das unmittelbare Schaffensumfeld Gustav Mahlers dar.

Die entscheidenden Pole, zwischen denen sich der Zeitgeist des Fin de siècle entwickelt, sind jene von Aufbruch und Untergangsstimmung. Wohl kaum ein anderer Jahrhundertwechsel stand gleichermaßen im Zeichen derartiger Umbrüche wie jener vom 19. zum 20. Jahrhundert – und dies auf nahezu allen Gebieten: auf technischen, politischen, sozialen, kulturellen – und war gleichermaßen mit Hoffnungen verbunden. Nach der Neuordnung Europas mit den Verträgen von 1871 stiegen die Erwartungen auf ein friedlicheres Jahrhundert; technische Neuerungen, die sich in der Arbeitswelt niederschlugen, weckten die Hoffnungen auf ein bequemes Leben, auf wachsenden Wohlstand im Allgemeinen,



Tanz auf dem Vulkan – Darstellung einer Wiener Ballszene aus dem Jahre 1904 von Wilhelm Gause

steigende Lebensstandards... Demokratische Staatssysteme machten sich mehr und mehr in der ganzen Welt breit; das Kolonialsystem hatte ausgedient; und während rasanter Fortschritt in Transportwesen und Nachrichtentechnik Distanzen tatsächlich leichter überwindbar werden ließ und die Welt im Bewusstsein der Menschen «kleiner» machte, wurde sie in politischer und ökonomischer Hinsicht disperser; die Großmächte zerfielen zusehends, der Boden für vielfältige Neuordnungsbestrebungen wurde bereitet; mit einem gewissen Machtvakuum eröffneten sich neue Angriffsflächen für das Spiel der Kräfte politischer Tektonik nicht nur in Zentral- und Westeuropa.

Das entsprechende Kräftespiel sollte mit dem Ende eines sogenannten «langen 19. Jahrhunderts» in den Ersten Weltkrieg münden, aus dem Europa in jeder sozialen Hinsicht vollkommen neugeordnet hervorgehen und in dem ein langanhaltendes Fin de siècle seinen Höhepunkt und seine Bestätigung erfahren sollte.

Das lange 19. Jahrhundert und sein Ende

Vom «langen 19. Jahrhundert» spricht die Geschichtswissenschaft, wenn es um die Zeit von 1789, also dem Beginn der französischen Revolution, bis 1914, dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, geht. Im Zentrum dieses Bildes steht der Prozess einer Verbürgerlichung der Gesellschaft mit seinen Konsequenzen auf allen sozialen Gebieten. Die geistesgeschichtliche Idee des *Fin de siècle* beruht auf dem Ende dieses «langen 19. Jahrhunderts» und damit das Wechselspiel der Vorzüge und Nachteile, die mit der Verschiebung des Machtgefüges einhergingen – namentlich aus ethischer und ästhetischer Perspektive. Der Übergang in die Moderne ist verbunden mit Schlagworten wie «Nationenbildung» und «Säkularisierung», «Industrialisierung» und «Urbanisierung». Zwangsläufig handelt es sich dabei um Termini, die wohl in keinem kulturellen Feld wertneutral wahrgenommen werden und nicht ohne Auswirkungen bleiben können.

Peripherie und Zentrum

Die Verschiebung des politischen und wirtschaftlichen Macht- und Einflussgefüges schlägt sich in nahezu allen sozialen Bereichen nieder. Mit dem Erstarken bürgerlicher Kultur geht eine Erweiterung der Einflussphären sogenannter Hochkultur im Allgemeinen einher. Analog zu den Machthabern von einst, suchen jetzt die Träger bürgerlicher Kultur nach adäquaten Repräsentationsformen – es ist die Geburtsstunde zahlreicher bürgerlicher Orchester, städtischer Konzerthäuser und Theater, aber auch Kunstsammlungen und neuer Schulformen.

Zentren der Kunstausübung verlagern sich. Residenzstädte als Heimstätten höfischer Kultur verlieren ihren Einfluss, während die großen, insbesondere Handelszentren ihre Wirkungsmacht ausbauen. Größere und breitere Publika können und sollen erreicht werden, was zwangsläufig nicht ohne ästhetische Auswirkungen bleibt, die auch gigantomanische Formen annehmen können. Die Möglichkeit, größere Säle und Bühnen zu füllen, fordert Künstler aller Sparten im allerbesten Sinne heraus. Formen und Gelegenheiten, mit Kunst den eigenen Lebensunterhalt zu verdienen, erweitern sich, während einstmals «gesicherte» Positionen wie jene des Hofmusikus ihre Attraktivität allmählich verlieren.

Schließlich geht mit den vielfältigen Neuerungen auch eine Veränderung sowohl der Auswahl- wie der Evaluierungsmechanismen auf diesem Kunstmarkt einher. Unter jenen vielen neuen Berufsbildern, die sich im Umfeld von Musik und ihrer Vermarktung herausbilden, ist nun ganz besonders jenes des Musikkritikers als einer ästhetischen Instanz wichtig.

Diese Entwicklung schließt neue oder zumindest erweiterte Distributionsformen ein. Neben einer permanenten quantitativen Erweiterung der Aufführungsmöglichkeiten – in sehr unterschiedlichen Kontexten vom Salon bis zum Konzertsaal – zeichneten sich erste Möglichkeiten der Tonaufzeichnung ab; dass das Medium Funk in geraumer Zeit auch zum Transfer von Musik nutzbar sein würde, wurde nicht mehr nur von Visionären thematisiert. Eine faszinierende Dynamik im Bewusstsein der neuen bürgerlichen Musikkultur speiste sich aus dem Wechselspiel eines aus den besagten Erwartungen resultierenden Fortschrittsglaubens und aufkeimendem Kulturpessimismus. Der für den Vorabend des Ersten Weltkrieges vielfach heraufbeschworene «Tanz auf dem Vulkan» erscheint auch aus kulturhistorischer Perspektive als Gipfelpunkt eines langen und langwierigen Prozesses, in dem die Idee eines *Fin de siècle* als eine Art Leitgedanke immer wieder aufscheint.

Neue Wege – alte Bilder

Hatten sich mit den Umbrüchen auf dem Kunst- und Musikmarkt völlig neue Wege der Professionalisierung ergeben, so wirkte sich dies dennoch nicht unbedingt auf etablierte Bilder vom – insbesondere schöpfenden – Künstler aus.

Namentlich die allgemeine Vorstellung davon, was ein Komponist tut und wie er zu seinem Arbeitsergebnis kommt, sollten noch weitere Jahrzehnte stark einem romantischen Ideal verhaftet bleiben. Während der Musiker natürlich mit dem Markt gehen muss, von technischen Neuentwicklungen – seien sie Errungenschaften des Instrumentenbaus oder der Raumakustik – profitiert, ebenso wie jeder andere auch von der rasanten Entwicklung der Verkehrs- und Nachrichtentechnik, dominiert ein fast metaphysischer



Die Kassenhalle des Wiener Südbahnhofs um 1900:
Das Bild der Fortbewegung hat sich gewandelt.

Glaube an die Macht des Genies das Bild des kompositorischen Schaffensaktes. Musiker können die Welt bereisen, um ihren Horizont zu erweitern und ihre Kunst zu verbreiten, werden aber andererseits immer wieder mit der Idee konfrontiert, dass sie aus sich heraus schöpfen könnten bzw. konfrontieren sich selbst damit. Hierdurch wird ein mit romantischer Genieästhetik eng verbundenes Bild des Leidens an der Welt, das künstlerische Produktion angeblich befördert, zunächst sogar noch verstärkt. Eine sehr heutige Vorstellung lässt sich bis in diese Epoche zurückverfolgen, nämlich jene, dass es eine zentrale gesellschaftliche Aufgabe von Kunst sei, der neuen und stetig wachsenden Rasananz in der Umwelt eine ganz spezifische Nachhaltigkeit entgegensetzen.



Der Ring in Wien um 1875

Die sich aus alldem ergebende Kluft zwischen sozialen und ästhetischen Erwartungshaltungen auf ganz verschiedenen Ebenen, zwischen Selbst- und Fremdbildern, Selbst- und Fremdverständnis wird auf unterschiedliche Weise prägend für eine ganze Komponistengeneration, die ihre größten Erfolge in jener großen Fin-de-Siècle-Epoche feiert, und zu der Franz Schreker, Gustav Mahler, bedingt auch Richard Strauss, in ganz anderer Hinsicht aber auch Vertreter der sogenannten Zweiten Wiener Schule wie Arnold Schönberg und Alban Berg gehören.

L'univers de Gustav Mahler

Isabelle Werck

Qualifié un peu commodément de « postromantique », Gustav Mahler (1860–1911) est tout simplement un grand romantique, très diversifié dans ses expressions, capable de modernismes surprenants, et porteur d'un haut idéal auquel son public est sensible avec ferveur. Il s'est spécialisé dans la symphonie de vastes proportions et dans le lied, en s'inventant un aller-retour fécond entre les deux genres.

Le gigantisme de ses symphonies, qui dépassent la durée d'une heure ou d'une heure et quart et qui requièrent d'importants effectifs, leur variété stylistique qui glisse si facilement du grandiose à l'ironie en passant par le lyrisme, tous ces éléments l'ont exposé de son vivant à de virulentes critiques. Notons toutefois qu'il a pu souvent diriger ses œuvres à la tête de grands orchestres et que son public était un peu plus réceptif que les journalistes. Mais depuis sa « résurrection » spectaculaire initiée dans les années 1960 grâce au disque, qui a permis à chacun de le réécouter chez soi, son génie est devenu une évidence, et son univers sonore, un grand livre ouvert et quelque peu magique que l'on se plaît à interroger.

Sa biographie est souvent en porte-à-faux avec son œuvre, parce qu'il a mené une brillante carrière de chef d'opéra, qui lui pesait, et à laquelle sa production a délibérément tourné le dos : fait significatif, il n'a pas laissé d'opéra. On ne devine pas, en l'écoutant, qu'il a été directeur de l'Opéra de Vienne pendant dix ans (1897–1907), et qu'il y a monté des spectacles mémorables.



Gustav Mahler en 1883

Sa production se divise en trois périodes stylistiques. La première, 1880–1900, recouvre une « jeunesse » prolongée jusqu'à ses quarante ans, c'est-à-dire jusqu'à la *Quatrième Symphonie*. Son romantisme est encore très nourri de merveilleux, de paysages frémissants, de poésie candide. Il reste fidèle à l'enfant ou à l'adolescent pas très heureux qu'il fut, issu de parents qui ne s'entendaient pas, plus ou moins accepté en tant que juif et germanophone dans une région tchèque ; ses ressources et ses consolations d'alors étaient la lecture, les promenades en forêt, les légendes, les chansons, et jusqu'à un âge assez avancé il s'est efforcé de se procurer à lui-même un surcroît de tous ces éléments culturels et oniriques. C'est particulièrement évident quand il redécouvre vers 1887 le recueil de poésies populaires anciennes compilé par Arnim et Brentano, *Des Knaben Wunderhorn (Le cor enchanté de l'enfant)* qui lui inspire 24 lieder jusqu'en 1901 ; le ton étrange et naïf de ces poèmes colore, sous forme de mouvements chantés, les *Symphonies N° 2, N° 3 et N° 4*. En les découvrant, on ne se doute pas qu'au même moment Mahler s'épuise dans une carrière de chef d'orchestre au théâtre, et qu'il mène celle-ci avec autant de zèle que de plaintes réitérées !

Une grande partie de cette première période se déroule sous les encouragements d'une femme intelligente et douce, l'altiste Natalie Bauer-Lechner, qui sait apprécier la musique de Mahler et note soigneusement tout ce qu'il en dit lui-même : aujourd'hui il s'agit d'un livre de référence. C'est elle qui le convainc de devenir un « compositeur d'été » et lui déniche de belles villégiatures.

Les deux périodes suivantes sont plus courtes. La seconde, 1901–1906, coïncide avec le directorat de Mahler à Vienne où ses prestations sont aussi éblouissantes que discutées. La capitale du grand empire austro-hongrois passe par une crise de valeurs étonnamment féconde sur le plan artistique. C'est la brève et glorieuse période de Klimt, de Schoenberg aussi : Mahler n'apprécie que relativement ce dernier même s'il le défend courageusement en public. Plongé dans cette atmosphère, il ne peut plus composer dans l'esprit tendre du romantisme allemand. Ses symphonies centrales, *N° 5, N° 6 et N° 7 (1901–1905)* témoignent d'une écriture plus moderne et plus violente ; elles excluent la voix et se débattent dans une

polyphonie brillante et rude. La *Septième*, toutefois, esquisse un retour vers les rêveries de la jeunesse, avec sa célébration de la nuit. La *Huitième Symphonie* (1906) est une sorte de grande cantate sacrée pour un immense ensemble orchestral et choral ; enclave atypique dans sa production, elle représente en quelque sorte, comme il l'a déclaré, « sa messe ».

Dans l'ensemble, la musique de la deuxième période est celle d'un héros adulte, qui se bagarre, s'impose, ne berce plus autant son enfant intérieur. Les *Kindertotenlieder* (*Chants pour les enfants morts*, 1901–1904), significativement contemporains de cette tranche stylistique, ont été largement commencés avant que leur auteur n'ait des enfants ni ne connaisse sa future femme ! Mais il y enterre sa propre enfance. Sur le plan sentimental, Mahler tourne tout aussi radicalement une page pendant ces années, puisqu'il épouse en 1902 Alma Schindler, de 19 ans sa cadette. Leur relation sera toujours un rapport de force malgré, de part et d'autre, quelques grandiloquentes déclarations d'amour, et elle implosera en 1910. Natalie quitte la scène et Mahler abandonne simultanément le *Wunderhorn*, dont Alma n'aime pas les enfantillages.

La troisième période (1908–1910) succède à l'année 1907, la plus éprouvante de toute sa vie : il perd sa fille aînée, il démissionne de l'Opéra de Vienne, il est devenu fragile sur le plan cardiaque. Dorénavant il dirige le Metropolitan ou le Philharmonique de New York ; il bénéficie de longs mois de vacances pendant lesquels il peut composer, dans le Tyrol du Sud, *Le Chant de la Terre*, la *Neuvième Symphonie*, et la *Dixième* inachevée, des œuvres poignantes placées, bien qu'il ne soit pas réellement condamné encore, sous la lumière de la mort ; il se découvre un troisième et nouveau style, dépouillé et ouvert sur des silences qui signifient clairement un adieu au monde.

Grand lecteur, Mahler possédait une vaste culture, ce qui l'apparente aux musiciens romantiques les plus littéraires, comme Wagner ou Liszt. Quand il choisit ses penseurs, il recherche une métaphysique rassurante ; son philosophe préféré est certainement Gustav-Theodor Fechner (1801–1887), un scientifique précurseur de Teilhard de Chardin. Plusieurs sujets de réflexion sont en



Alma Mahler avec ses filles Maria Anna (à gauche) et Anna Justina, 1906

quelque sorte « illustrés » dans l'œuvre mahlérienne : ainsi la mort, l'au-delà, la nature, la danse, sous diverses facettes.

Il conçoit la symphonie comme un monde, aux sonorités richement réparties dans un vaste orchestre. Mais cette pluralité reflétée dans son langage est loin d'obéir à des fantaisies arbitraires. En général, une symphonie ou un cycle mahlérien progresse des ténèbres à la lumière. À part deux exceptions, la cantate *Das klagende Lied* et la *Symphonie N° 6*, toutes ses œuvres aboutissent, souvent après de terribles luttes, à une conclusion heureuse. Mahler est un compositeur à message et à promesses. S'inspirant de Schopenhauer, il affirme : « Le but de l'art me paraît toujours être la libération suprême vis-à-vis de la douleur et le moyen de la transcender ».

Globalement, dans la représentation mahlérienne de l'univers, il y a trois niveaux de conscience : le désespoir, les états intermédiaires, l'issue positive.

On dépeint souvent le style mahlérien comme une obsession de la mort, mais il faut spécifier que celle-ci correspond au niveau le plus bas de sa hiérarchie cosmologique, et se trouve généralement placée en tête d'ouvrage. Dans les premiers mouvements des *Symphonies N° 2, N° 5, N° 7 et N° 10*, la mort et le destin se montrent impitoyables. Le premier volet du *Chant de la Terre* insiste avec véhémence sur les « vanités pourrissantes » de la vie terrestre. La *Troisième Symphonie*, le second mouvement de la *Huitième* (qui est presque une symphonie à lui seul) commencent par évoquer un sinistre chaos rocheux. Il faut comprendre la « mort » dans un sens large, là où le mal, la pesanteur et la souffrance sont au plus noir : ainsi, même quand elles se situent au cœur ou à la fin d'un ouvrage, les marches funèbres des *Chants d'un compagnon errant* et de la *Première Symphonie* signifient la fin désolée d'un amour. À d'autres moments, Mahler se révolte contre l'armée et les cruautés de la guerre : tel est le cas dans certains lieder du *Knaben Wunderhorn*, ou dans le déferlement de fanfares tragiques qui sillonnent la *Sixième Symphonie* (1904), très prophétique des conflits mondiaux à venir.

L'étage médian du monde mahlérien est peut-être le plus caractéristique de sa personnalité : c'est l'espace où la souffrance est tempérée par la vie très mobile de la danse, des picotages-caquetages, de l'humour plus ou moins gracieux ou moqueur. La fameuse « ironie » de Mahler ne le résume pas en entier, ainsi qu'on l'a prétendu abusivement, mais il est certainement l'un des rares musiciens à s'intéresser autant à la comédie humaine, avec ses hauts et ses bas. Cette instabilité affecte les scherzi surtout, dans presque toutes les symphonies. Les trois temps de la valse, qu'en bon Viennois il affectionne, peuvent adopter selon les moments une délicieuse tendresse, une énergie espiègle, farouche et débordante (*Symphonies N° 5, N° 9*) ou encore une ténébreuse et menaçante séduction (*Septième Symphonie*).

La nature et ses habitants, les oiseaux, les animaux sont englobés dans cet étage « d'après la chute » et considérés par le compositeur

avec compassion. Le *Scherzando* de la *Troisième Symphonie*, « Ce que me racontent les animaux de la forêt » est rempli de petits bonds et de mignons bruits de pattes, mais aussi de fuites épouvantées ; le *Scherzo* de la *N° 4*, d'une poésie tout en demi-teintes, est selon son auteur « plein de toiles d'araignées ».

L'étage supérieur, enfin, est celui de la plénitude, de l'harmonie restaurée ; l'écriture y exalte une consonance stable qui est ressentie, après les épreuves précédentes, comme une récompense. Il peut s'agir d'un finale religieux avec chœurs (*Symphonies N° 2, N° 8*) ; d'un triomphe héroïque (*Symphonie N° 1*) ; d'un chant apaisant (*Symphonie N° 4*) ou d'une truculente fête populaire (*Symphonies N° 5, N° 7*). Ou encore, mieux que tout, d'un sublime adagio, et Mahler n'hésite pas à terminer une symphonie, comme la *N° 3* ou la *N° 9*, dans une lenteur hypnotique, extasiée.

Dans l'adagio, Mahler dévoile le fond de son âme. Dans ses marches militaires ou funèbres, il marche, et dans ses valse ou laendler, il danse ; mais dans ses adagios, il chante avec sa propre voix, en particulier par le biais des cordes, si souples, si expressives, et au fond tous les autres instruments doivent imiter des cordes... Il a composé six adagios (*Symphonies N° 3, N° 4, N° 5, N° 6, N° 7, N° 10*) qui traversent ses trois différents styles, mais qui ont quand même un air de famille, tout comme des lacs d'une même région de montagne se ressemblent. Celui de la *N° 5*, si connu, est le plus aquatique, avec son accompagnement de harpe ; celui de la *N° 6* est apparenté à l'air et aux nuages sur les cimes... Généralement ils adoptent une structure en variations qui oscille entre une noble expression de la douleur et une majestueuse sérénité.

Même en dehors de ses adagios, le compositeur ouvre dans d'autres mouvements des fenêtres contemplatives qui nous libèrent du monde, en arrêtant le temps ; la nature y dévoile ses aspects les plus miraculeux. Que l'on se rappelle l'aube transparente qui ouvre la *Première Symphonie* ; le nostalgique et innocent cor de poste, éloigné en coulisse, dans la *Troisième* ; le rossignol (solo de flûte et piccolo) dans la *Deuxième*, ou les mystérieux gazouillis d'oiseaux dans le final du *Chant de la Terre*, cette sorte d'adagio chanté ; les cloches de troupeaux dans les *Symphonies N° 6* et *N° 7*... Le musicien recourt à des effets d'espace, des perspectives



Gustav Mahler à Toblach en Italie, été 1909

sonores mettant en valeur un détail exquis, un « son de la nature » comme il disait, et qui n'est en définitive que du silence solennel coloré d'un rien de musique. Mahler est un grand poète de la nuit, en particulier dans le hiératique lied de sa *Symphonie N° 3*, où le velours nocturne de l'orchestre semble envelopper la voix. À ces moments, l'artiste cesse d'être un observateur aigu du monde pour devenir un visionnaire et c'est certainement par ces transcendances, si présentes dans son discours, qu'il a conquis une définitive popularité.

Der Spielmann

Anmerkungen zu Gustav Mahler

Olaf Wilhelmer

I.

Ein junger Mann erschlägt aus Eifersucht seinen Bruder. Am Tatort findet ein Spielmann nichtsahnend einen Knochen, schnitzt sich daraus eine Flöte und musiziert mit ihr auf der Hochzeit des Mannes. Als dieser selbst zum Instrument greifen will, beginnt die Flöte zu singen: *«Ach Bruder, lieber Bruder mein, / Du hast mich ja erschlagen; / Nun bläst du auf meinem Totenbein, / Dess' muss ich ewig klagen.»*

Dieses schaurige Märchen schuf Gustav Mahler für seine Kantate *Das klagende Lied*. Lange hat ihn das monumentale Frühwerk beschäftigt – begonnen 1878 im Alter von 18 Jahren, beendet 1880, uraufgeführt erst 1901 in überarbeiteter Fassung. Das Interesse des arrivierten Mahler an seinem Erstling dürfte kaum zufällig gewesen sein: Nicht nur finden sich darin erstaunliche Vorahnungen dessen, was später in der *Zweiten* oder *Sechsten Symphonie* zu hören sein wird; auch gedanklich scheint *Das klagende Lied* eine Blaupause des Mahlerschen Lebenswerkes zu sein. Oder überhaupt seines Lebens: Leidende und sterbende Geschwister prägen Mahlers Kindheit als ältester Sohn einer Familie, in der sieben Kinder die ersten Jahre nicht überlebt haben sollen. Eine schwierige Beziehung verbindet ihn mit seinem ebenfalls musikalischen Bruder Otto, dem er eine Stellung als Kapellmeister in Bremen verschafft, ehe der sich 1895 das Leben nimmt. Die *Sechste Symphonie*, die Mahler als *«Tragische»* ankündigen ließ, schrieb er in der glücklichsten Zeit seines Lebens. Und die *Kindertotenlieder* entstanden lange bevor eine seiner beiden Töchter hoffnungslos an Scharlach-Diphtherie erkrankte.

Bilder der Kindheit, Sinnbilder des Kindlichen durchziehen Mahlers gesamtes Schaffen: «*Um schlimme Kinder artig zu machen*» heißt eines seiner frühen Lieder. «*Die rührende Stimme des naiven Glaubens*» – so Mahlers Worte – lässt sich in der *Zweiten*, der «*Auferstehungssymphonie*» vernehmen. «Was mir das Kind erzählt», davon spricht das Finale der *Vierten*; die Knabenchöre der *Dritten* und *Achten* tun ihr übriges, und auf der letzten Partiturseite der *Neunten* zitiert Mahler seine eigenen *Kindertotenlieder* so gelöst, als handele es sich dabei um die letzte Erinnerung eines friedlich Sterbenden.

Als er sich kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert noch einmal mit dem *Klagenden Lied* beschäftigte, schrieb Mahler parallel eines seiner großen, eines der wesentlichen Kunstlieder schlechthin: «*Revelge*». Wie hier ein Kriegsgefallener seine toten Kameraden buchstäblich zusammentrommelt, wie hier die Gerippe mit «trallali, trallaley, trallalera» in Reih und Glied Aufstellung nehmen: das vermag einen Eindruck von der visionären Kraft eines leidgeprüften Künstlers zu geben, der drei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs starb. Popkulturell verbrämte «protest songs», die sich später gegen den Vietnamkrieg richteten, muten dagegen einigermmaßen harmlos an.

II.

Nie haben die Toten bei Gustav Mahler ihren Frieden – und wenn sie endlich in der Gruft liegen, dann «hockt eine wild-gespenstische Gestalt» auf dem Grab, wie es im *Lied von der Erde* heißt: Es ist ein Affe, dessen «Heulen / Hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!» Für Mahler ist der Tod nichts, dem eine «Verklärung» im Sinne von Richard Strauss hinzuzufügen wäre, und schon gar nicht ist er der letzte Akt einer Oper von Giacomo Puccini, über die der Vorhang mit dem Ableben der Hauptfigur unwiderruflich fällt. Mahlers Tod ist Spiegelbild des Lebens – der singende Knochen konfrontiert den Lebenden mit seiner Tat –, und er ist zugleich Übergang zum eigentlichen, dem ewigen Leben.



Gustav Mahler auf der letzten Überfahrt von New York nach Europa, 1911

Wo Mahler eine solche Perspektive vermisst, greift er in den Text ein, etwa in Hans Bethges Nachdichtung alter chinesischer Lyrik im *Lied von der Erde*. In Bethges Vorlage heißt es: «*Die Erde ist die gleiche überall, / Und ewig, ewig sind die weißen Wolken...*». Mahler macht daraus: «*Die liebe Erde allüberall / Blüht auf im Lenz und grünt auf's neu! / Allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen!*» Und dann lässt Mahler in diesen letzten von ihm komponierten Takten Vokalmusik das Wort «ewig» magische sieben weitere Male singen: Dies ist seine Religion, das Bekenntnis eines zum Katholizismus konvertierten Juden. Jedes Dogma sprengt dieser spirituelle Geist; er prangert an, predigt aber nicht. Die einzige Predigt in Mahlers Werk ist jene des Antonius von Padua aus

den *Wunderhorn-Liedern* – eine Groteske über wirkungslos verhandelnde Worte. Selbst in ihren feierlichsten Momenten kennt diese Musik keine Weihe, und selbst in ihren weltanschaulichen Aufschwüngen bleibt sie menschlich, zugewandt, offen.

Diese Weltanschauung, die ganze Generationen von Interpreten beschäftigt hat, ist nicht zuletzt im Wortsinne eine Anschauung der Welt. In der *Dritten Symphonie*, die Mahler ausführlicher kommentiert hat als jedes andere Werk, wird das Angesehene in jedem der sechs Sätze abgebildet – nicht illustrierend, sondern als Sinnbild einer Schöpfung, die sich stufenweise darstellt: Steine – Pflanzen – Tiere – Menschen – Engel – Gott. Mitten in der Arbeit an diesem Werk fällt eines der geflügelten Worte Mahlers, das zugleich das positive Gegenbild zum singenden Knochen enthält: «*Nun aber denke Dir ein so großes Werk, in welchem sich in der That die ganze Welt spiegelt – man ist, so zu sagen, selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt.*» Aber wem es um die ganze Welt geht, der kann nicht deren Extreme verschweigen, weswegen durch die Partitur der *Dritten* unübliche Vortragsbezeichnungen geistern: «*sentimental / grell / mit furchtbarer Gewalt / mit geheimnisvoller Hast / grob / edel*»...

Aus derlei Gegensätzen speist sich der besondere Tonfall Mahlers, der Symphonien und Lieder für die Welt öffnet und in ihnen Dinge zulässt, die Theodor W. Adorno noch 1960 als «*skandalös gewagt*» bezeichnete: «*Im erniedrigten und beleidigten Musikstoff schürft er nach unerlaubtem Glück.*» Nicht nur erweitert Mahler das Instrumentarium des Orchesters bis zum Holzhammer, der in der *Sechsten Symphonie* herabsaust; nicht nur erweitert er die Spieltechniken der Instrumente bis zum Peitschenknall der Kontrabässe in der *Siebten Symphonie*, der ein «Bartók-Pizzicato» avant la lettre darstellt. Vor allem kontrastiert er Klang- und Gefühlswelten sowie Ausdrucksebenen in teils ironischer, teils so drastischer Weise, dass noch heute etliche Dirigenten diese vermeintlich triviale Musik nicht aufführen wollen – Dirigenten, die meist einen starken Bezug zu Anton Bruckner aufweisen, dessen Symphonik in ihrer erhabenen Reinheit tatsächlich einer anderen Sphäre angehört.



Tanz der Grippe von Michael Wolgemut, 1493

In ihren Erinnerungen schildert Mahlers Freundin Natalie Bauer-Lechner den Komponisten, wie er in der Kärntner Sommerfrische an einem Jahrmarkt vorbeikam, auf dem eine Schießbude, eine Blaskapelle, ein Männergesangsverein und anderes mehr *«ohne Rücksicht aufeinander ein unglaubliches Musizieren vollführten, da rief Mahler: »Hört ihr's! Das ist Polyphonie und da hab' ich sie her!«*

Davon abgesehen, dass Mahler einige Jahre später auch Johann Sebastian Bachs Polyphonie zu schätzen lernte – *«freilich als Kind zu seinen Füßen sitzend»*, wie er schrieb – könnte man nun mit Charles Ives einen anderen großen Welt-Umarmer der Symphonik zum Vergleich heranziehen. Doch während sich Ives' Orchesterwerke auch heute noch wie sperrige Kuriosa des Repertoires ausnehmen, beruht Mahlers fast unheimliche Präsenz auf den Spielplänen auch darauf, dass er, der führende Dirigent seiner Zeit, die Form seiner Werke weitgehend zu schließen vermochte, dass er die Interpreten seiner Musik keineswegs vor unlösbare Aufgaben stellt.

Dennoch sind Tendenzen zur Auflösung vor allem im Spätwerk unübersehbar, etwa im halbstündigen, sich im «Ewigen» verlierenden Finale des *Liedes von der Erde* und im Final-*Adagio* der *Neunten Symphonie*, das sich radikal um ein einzelnes Motiv rankt. Die Interpretationsgeschichte hat die Fragilität dieser Werke immer stärker hervortreten lassen: Dauerte das *Adagio* in Bruno Walters Ersteinspielung von 1938 noch schnörkellose 18 Minuten, so war Leonard Bernstein 1965 schon bei einer Dauer von 25 Minuten angelangt; James Levine dirigierte es 1999 in 31 Minuten und



Wie die Tiere den Jäger begraben, Moritz von Schwind, 1850

somit in einem Tempo, das die Wahrnehmung struktureller Zusammenhänge nahezu unmöglich macht – da sage noch einer, alles werde schneller! Ein bedeutendes Dokument der Mahler-Diskographie ist eine Konzertaufzeichnung mit Bruno Maderna von 1971, der aus den Taktstrichen dieses *Adagios* Fermaten und Generalpausen herauslas und Mahlers *Neunte* dadurch pulverisierte.

III.

In Mahlers Generation bildeten sich die Grundzüge einer «Neuen Musik» heraus und mit ihnen eine immer stärkere Entkoppelung von künstlerischer Entwicklung und öffentlicher Wahrnehmung: Lebende Komponisten wurden vom bürgerlichen Publikum immer weniger als Verkünder des «höchsten Ausdrucks der Zeit» begriffen (welcher Johannes Brahms in den Worten von Robert Schumann hatte sein sollen), ihre Musik musste sich gegen die stetig wachsende Übermacht von Meisterwerken der Vergangenheit behaupten, die erst im Laufe des 19. Jahrhunderts als solche entdeckt worden waren.

Als Dirigent hatte Gustav Mahler daran einen Anteil: Sein Konzertrepertoire reichte bis Bach zurück, in der Oper löste er als Mozart-Interpret Begeisterung aus. Als Komponist ahnte er, dass Geduld erforderlich war, wie sich etwa Otto Klemperer erinnerte: «*Er sagte immer: «Meine Zeit kommt nach meinem Tode», und er hatte recht.»* Einen seiner witzigsten Briefe richtete Mahler während der Proben zur Uraufführung der *Fünften Symphonie* (1904 in Köln) an seine Frau Alma: «*Das Publikum – o Himmel! – was soll es zu diesem Chaos, das ewig auf's Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zu Grunde geht – zu diesen Urweltsklängen, zu diesem sausenden, brüllenden, tosenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu*

diesen verathmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen? Was kann eine Schafherde zu einem Brudersphären-Wettgesang anderes sagen, als blöken!? [...] O, könnt' ich meine Symphonien 50 Jahre nach meinem Tode uraufführen! [...] O wäre ich ein Kölner Stadtverordneter, und hätte meine Loge im Stadttheater und im Gürzenich, und könnte die ganze moderne Musik verachten!»

Auch hier erweist sich Mahler als Prophet von erschreckender Treffsicherheit: 1960 jährte sich sein Geburtstag zum hundertsten, 1961 sein Todestag zum fünfzigsten Mal – beide Gedenktage lösten die anhaltende Flut von Mahler-Aufführungen und vor allem Mahler-Aufnahmen aus, ging doch die Wiederbelebung dieses Œuvres einher mit den adäquaten Darstellungsmöglichkeiten der neuen Stereo-Langspielplatte. Ob jeder Musiker, der da plötzlich sein Herz für Mahler entdeckte, auch wirklich ein Ohr für dessen Musik hatte, ist eine andere Frage; der Einfluss des schlechten Gewissens, das nach der nationalsozialistischen Verfemung manchen befallen haben mag, sollte nicht unterschätzt werden. Lediglich der konsequente Antisemit Ernest Ansermet blieb ehrlich und verurteilte Mahler noch in seinem 1965 in deutscher Übersetzung erschienenen Buch *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*: Gemeinsam mit seinen Rassegenossen Meyerbeer, Mendelssohn und Offenbach habe Mahler der Musikgeschichte nichts hinterlassen, «was nicht auch ohne sie hätte geschaffen werden können.»

Hellhörige Beobachter haben den Rang Mahlers hingegen früh erkannt, so etwa Thomas Mann, der 1910 in ihm – ganz im Sinne Schumanns – den «*ernstesten und heiligsten künstlerischen Willen unserer Zeit verkörpert*» sah. Oder der exzentrische Schriftsteller und Komponist Hans Jürgen von der Wense, der 1919 Mahlers «*titanisches Flammenwerfertum*» besang und ihn als «*letzten von der Musik besessenen Menschen*» feierte. Der sowjetische Musikologe Iwan Sollertinski hörte 1932 aus der Rondo-Burleske der *Neunten Symphonie* die moderne Großstadt heraus, «*deren mechanisiertes Wesen mit pamphlethafter Schärfe aufgedeckt wird. Dies ist das aufschlussreiche Beispiel einer expressionistischen Parodie auf den Urbanismus, hier nimmt – dank der genialen Intuition Mahlers – das parodierende Werk zeitlich das Objekt der Parodie fast vorweg.*»



Gustav Mahler in seiner Garderobe in der Accademia di Santa Cecilia Rom 1910

In einem Buch schilderte Kurt Blaukopf Mahler 1969 als *«Zeitgenossen der Zukunft»*. Ist diese Zukunft nun eingetreten? Als 2003 die heute maßgebliche Mahler-Biografie von Jens Malte Fischer erschien, fand sich der Komponist im Untertitel als *«Der fremde Vertraute»* wieder. In der Tat: Wir kennen sein Werk, das mit neun vollendeten Symphonien, einem symphonischen Fragment, zwei Kantaten, rund vierzig Liedern sowie einem Jugendwerk für Klavierquartett vergleichsweise übersichtlich ist. Aber steht uns Gustav Mahler deswegen nahe? Haben die Katastrophen des 20. und die

Flüchtlingsbewegungen des beginnenden 21. Jahrhunderts unsere Vertrautheit mit einem Komponisten verstärkt, der von sich gesagt haben soll: *«Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt. Überall ist man Eindringling, nirgends «erwünscht»»?* Oder kann uns Mahler umgekehrt helfen, diese Phänomene einzuordnen, ihnen zu begegnen?

Seine Musik, die sich der Zeitaufhebung, der Ewigkeit widmet, kann den räumlich und geistig Heimatlosen Geborgenheit verschaffen, wenn wir sie beim Wort nehmen: Ihr geht es, mit Arnold Schönbergs «Prager Rede» von 1912 gesprochen, um *«die Sehnsucht der Menschheit nach ihrer zukünftigen Gestalt, nach einer unsterblichen Seele, nach Auflösung im Weltganzen, die Sehnsucht dieser Seele nach ihrem Gott.»* Diese Geborgenheit beginnt mit dem Verstehen, wobei weniger zählt, ob *wir* die Musik verstehen, solange diese nur *uns* versteht.



Mein Gott, daß ich die Huppe vergessen habe! Jetzt kann ich noch eine Sinfonie schreiben.

Gustav Mahler karikiert von Jean-Loup Charmet nach einer Originalzeichnung von Fritz Schönplugg

Sound des späten 19. Jahrhunderts

Über den Orchesterklang der Romantik und Postromantik

Tatjana Mehner

Das 19. Jahrhundert ist die Geburtsstunde des Sinfonieorchesters, wie wir es heute kennen. Der Geburtsort: Europa, und zwar fast flächendeckend in den Zentren bürgerlicher Kultur.

Wohl an keinem anderen Punkt in der Musikgeschichte hat der technische Fortschritt die ästhetische Entwicklung so einschneidend geprägt wie im Laufe des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf den Instrumentenbau, dessen Arbeitserfolge sich unmittelbar auf die Etablierung moderner Orchester auswirkten. Vieles von dem, was sich in der Entwicklung des Orchesterklanges im 19. Jahrhundert tat, war wohl schlicht technischem Fortschritt geschuldet. Fraglos aber stand dieser in Wechselwirkung zu einer Nachfrage – seitens der Spieler selbst, bei denen sich der Wunsch nach Perfektionierung mit jenem nach Erleichterung gedeckt haben mag; vor allem aber auch seitens der Komponisten, die der Einlösung klanglicher Visionen immer näherkommen wollten.

Heinrich Stölzel hatte in den 10er Jahren des 19. Jahrhunderts an der Entwicklung eines Ventilsystems gearbeitet, das nicht nur das beispielsweise mit dem Horn erreichbare Tonspektrum entscheidend erweiterte, sondern generell zu einer erheblich größeren Klarheit der Artikulation beitrug. Erst hierdurch wurden die großen Blechbläsersätze der (insbesondere deutschen) Romantik ermöglicht.

Auch was den Streicherapparat angeht, tat sich Wesentliches im Laufe des 19. Jahrhunderts. Die Ummantelung der Saiten mit unterschiedlichen Metallen setzte sich allmählich überall gegen das Spiel auf reinen Darmsaiten durch und damit die Möglichkeit, immer präziser zu intonieren. Damit erhöhte sich auch die Chance, Homogenität immens zu steigern, wodurch immer mehr Streicher wohlklingend zusammenspielen konnten.

Neben den permanent wachsenden Ansprüchen von Komponisten waren es auch die gleichzeitig steigenden räumlichen Bedürfnisse und Möglichkeiten, die diese Entwicklung beförderten: Immer größere Säle konnten und sollten mit Klang gefüllt werden. Mit der kulturellen Selbstbestätigung des bürgerlichen Publikums schien ein Bedürfnis nach klanglicher Opulenz einherzugehen, das wiederum gespeist wurde durch die neuen Techniken.

Insofern erscheint auch die Tatsache, dass die Gründung zahlreicher großer symphonischer Orchester in diese Zeit des 19. und frühen 20. Jahrhunderts fällt, kaum zufällig; die aufstrebenden Industrie- und Handelsstädte mit ihrem erstarkenden Bürgertum entwickelten ihre Vorstellungen einer musikalischen Kultur und leisteten sich auch deren Umsetzung. Konzerthäuser wurden mehr und mehr wirkliche Funktionsbauten, die einer wachsenden Zahl an Hörern adäquate Plätze offerierten. Und je mehr solcher Musik auf einem gewissen Niveau nachgefragt wurde, desto stärker vollzog sich eine Professionalisierung des Musikerberufs. Das allgemeine soziale Bedürfnis nach Musik in den Bürgerstädten konnte nicht mehr allein durch – im besten Wortsinne – Amateure befriedigt werden, wie zu Anfangszeiten beispielsweise durch die Berliner Singakademie oder das Leipziger Gewandhaus.

Das macht auch die Literatur für großes romantisches Orchester zu einem bürgerlichen Phänomen, selbst dann und selbst da, wo sich die Gründung und Entwicklung der Klangkörper noch immer in Beziehung zu einem Fürstenhaus vollzieht.



Gustav Mahler, *Symphonie N° 9*, Skizze zum Schluss des ersten Satzes
New York, The Juilliard School of Music – Library and Archives

Je stärker eine allgemeine Vorstellung vom Klang und den Möglichkeiten des romantischen Orchesterklanges Form gewinnt, umso interessanter wird es auch, innerhalb wie außerhalb dieses Klangbildes zu differenzieren oder Spezialisierungen zu entwickeln. Hatte man bis dahin das Repertoire als solches mit den verfügbaren Mitteln seinem jeweiligen Publikum präsentiert, so begann man nach und nach, die zu Gebote stehenden Möglichkeiten immer stärker ins Verhältnis zur gespielten Literatur zu setzen und vor allem auch an einem jeweils lokalen orchestralen Klangcharakter zu arbeiten, der wiederum in Beziehung just zum dominierenden Repertoire stand. Orchester beginnen sich über ihr spezielles Klangbild zu definieren, das wiederum in Relation zu einem bestimmten Repertoire gesehen wird.

Spätestens um die Wende zum 20. Jahrhundert glaubt man, vom Klangbild beispielsweise eines ‚Wagner- oder ‚Strauss-Orchesters‘ reden zu können, dass der Streicherapparat eines bestimmten Ensembles dem Stil eines konkreten Komponisten besonders entgegenkommt und so fort. Ein Prozess der Ausdifferenzierung repertoirebezogener Orchesterklangbilder beginnt, der teilweise bis in die Gegenwart anhält. Hier knüpfen nicht zuletzt auch die Vorstellungen historisch informierter Aufführungspraxis an, denen letztlich der Gedanke innewohnt, dass das Klangbild eines bestimmten Repertoires das Ergebnis des technischen Standes seiner jeweiligen Entstehungszeit sein muss.

Bis heute lässt sich das ‚Mahler-Orchester‘ als Gipfelpunkt der Ausdifferenzierung des romantischen Orchesterklanges betrachten – und damit wohl auch des Orchesterklanges an sich. Gustav Mahler ist derjenige, der nicht nur im Ausmaß, sondern auch im Hinblick auf Komplexität und Kompliziertheit des Satzes die Möglichkeiten seiner Zeit aufs Äußerste ausreizt, aber auch jene des Ausdrucks – es widerstrebt dem Komponisten nicht, das Orchester deftig lärmern zu lassen, um es dann wieder zurückzuführen zu äußerster Lieblichkeit. Gerade die Bemühungen vieler Komponisten um die Vollendung der unvollendet gebliebenen *Zehnten Symphonie* Gustav Mahlers zeugen von der Gewalt des durch den Meister selbst Vorgeführten.

Über die Frage der Vollendbarkeit dieses orchestralen Schwanengesanges ist viel spekuliert worden, hatte Mahler diesen doch schon einige Zeit vor seinem Tod beiseitegelegt. Vieles mag Spekulation bleiben – unstrittige Tatsache allerdings ist, dass sich hierin gleichzeitig eine Art Höhe- und Endpunkt romantischer wie postromantischer Orchesterentwicklung in technischer und ästhetischer Hinsicht manifestiert.



Karikatur des Dirigenten Gustav Mahler



GUSTAV MAHLER

Otto Böhler, Silhouettes en ombre chinoise de Mahler dirigeant

La réception de l'œuvre de Gustav Mahler (1911–2011)

Corinne Schneider

On reste aujourd'hui encore étonné du décalage qui existe au lendemain de la mort de Gustav Mahler entre sa notoriété de chef d'orchestre et d'homme de théâtre parfaitement établie et le peu de considération éprouvée par ses contemporains à l'égard du compositeur.

Rarement jouée de son vivant, son œuvre fait en effet controverse et mettra de longues années avant de s'imposer. La lecture de deux notices nécrologiques donne un état des lieux pour l'année 1911. Parmi les détracteurs, par exemple Paul de Stoecklin, un critique français qui s'était rendu à Munich en septembre 1910 pour assister à la création de la *Huitième Symphonie* : « L'instrumentation de Mahler est grosse, bruyante, sans charme, sans beauté. Son invention mélodique est banale, voire triviale. Ses moyens sont énormes plus que grands, brutaux plus que forts, sa manière est grandiloquente, d'un romantisme verbeux, désordonnée, d'un manque d'équilibre choquant ». (*Le Courrier musical*, 1^{er} juin 1911). Du côté des admirateurs, le critique viennois Julius Korngold : « Mahler incarne de la manière la plus caractéristique le musicien moderne-type. Ce qui le place au-dessus des compositeurs contemporains, c'est qu'il dévoile une âme profondément émue et toujours absorbée par les questions ultimes de l'existence, et aussi une soif de vérité qui jaillit d'émotions passionnées, presque torturantes ». (*Neue Freie Presse*, 19 mai 1911). Les motifs du débat concernant sa musique sont posés : la complexité de l'écriture polyphonique, la singularité de l'instrumentation, l'incursion de mélodies ou de *topoi* issus de la musique populaire



Mahler en 1907

dans le domaine symphonique, et le gigantisme général de l'entreprise depuis les vastes proportions de ses partitions jusqu'à leur portée philosophique.

Après la mort du compositeur, les deux événements les plus importants de la réception de son œuvre sont les créations de ses deux partitions posthumes, *Das Lied von der Erde* (Munich, 20 novembre 1911) et la *Neuvième Symphonie* (Vienne, 26 juin 1912), sous la direction de Bruno Walter dont l'amitié avec Mahler remontait à 1894 lorsqu'il fut nommé son assistant à l'Opéra de Hambourg. Otto Klemperer et Oskar Fried s'activent également pour la diffusion de ses symphonies. Le premier était notamment venu en aide au compositeur pour les répétitions de la création de la *Huitième Symphonie* ; le second avait déjà dirigé en 1906 sa *Deuxième Symphonie* à Saint-Petersbourg. C'est Oskar Fried qui enregistre pour la première fois une symphonie de Mahler au disque (Naxos, 1924), la *Deuxième Symphonie*, partition la plus jouée du vivant du compositeur et dans les années qui suivent son décès. Pendant la Première Guerre mondiale, Sir Henry Wood ne

cesse d'œuvrer pour la diffusion de ses symphonies en Angleterre avec l'Orchestre Hallé de Manchester, tandis que Leopold Stokowski programme plusieurs de ses ouvrages aux États-Unis et dirige notamment la création américaine de la *Huitième* avec 1200 exécutants au cours des légendaires concerts d'avril 1916 à Philadelphie et à New York.

Pour fêter son 25^e anniversaire à la tête de l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, Willem Mengelberg organise du 6 au 21 mai 1920 le premier Festival Mahler de l'histoire au cours duquel il dirige à lui seul l'intégralité de ses œuvres. Il impose ainsi une véritable tradition mahlérienne à Amsterdam où il avait d'ailleurs lui-même invité le compositeur à venir y diriger certaines de ses partitions à quatre reprises au début du siècle. Parmi les nombreuses personnalités du monde musical européen qui assistent à ce festival il faut citer Nadia Boulanger, Alfredo Casella, Carl Nielsen, Florent Schmitt, Arthur Schnabel, Arnold Schoenberg, Josef Suk, Anton Webern ou encore Egon Wellesz, lequel écrit qu'« Amsterdam est le Bayreuth de Mahler » (17 mai 1920). Peu de temps après cet événement, on commence à découvrir l'homme Mahler grâce à quatre publications importantes : les carnets de notes de son amie la plus chère Natalie Bauer-Lechner (1923) ; une partie de sa correspondance (1924) – la même année que l'édition du fac-similé de sa *Dixième Symphonie* restée inachevée –, un ouvrage monographique de Bruno Walter (1936) et les *Mémoires* de son épouse Alma Mahler (1940).

Le national-socialisme allemand stoppe cet élan et marque une brèche profonde dans la réception de l'œuvre de Mahler auprès du public. Parce qu'il est d'origine juive et que sa musique est considérée comme trop moderne, ses partitions sont censurées comme les ouvrages de nombreux autres artistes parce qu'ils étaient communistes, homosexuels ou avant-gardistes... Considérée comme « dégénérée » par le régime hitlérien, sa musique est donc interdite d'abord en Allemagne de 1933 à 1945, puis en Autriche à partir de 1938, date à laquelle Bruno Walter choisit de graver la *Neuvième Symphonie* avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne en guise d'adieux à l'Europe nazie qu'il fuit pour s'installer aux



Gustav Mahler

États-Unis. Après la Deuxième Guerre mondiale, la musique de Mahler renaît peu à peu au concert et à la radio dans les années 1950 grâce aux efforts sans relâche de Walter et de Klemperer, auxquels s'ajoutent les initiatives de chefs d'orchestre très investis tels que Hermann Scherchen, Erich Kleiber ou Dimitri Mitropoulos.

L'année 1960 – date du centenaire de la naissance du compositeur – sonne la résurrection définitive de sa musique sur l'impulsion de Leonard Bernstein nouvellement nommé à la tête de l'Orchestre Philharmonique de New York ; il organise un Festival Mahler dont il partage les concerts avec Bruno Walter et entame le premier enregistrement au disque de l'intégralité de son œuvre (CBS, 1960–1967). Dans les vingt années qui suivent, huit chefs d'orchestre se lancent après Bernstein dans l'enregistrement de l'intégrale des symphonies : grâce au disque, la musique de Mahler est alors plus connue des mélomanes. L'année 1960 est également celle de la parution d'un ouvrage capital : *Mahler, une physionomie musicale*, une monographie conçue comme un hommage à celui

qui a ouvert la voie à la nouvelle musique par le philosophe et sociologue allemand Theodor W. Adorno, défenseur et théoricien de la modernité.

Dans les années 1970, on assiste à une explosion de recherches musicologiques sérieuses concernant la vie et l'œuvre de Mahler parmi lesquelles s'imposent les publications de l'anglais Donald Mitchell et du français Henry-Louis de La Grange ; grâce à son film *Mort à Venise* (d'après Thomas Mann), Luchino Visconti popularise en 1971 l'*Adagietto* de la *Cinquième Symphonie*, tandis que Ken Russell livre au cinéma un portrait de Mahler en 1974. À la même époque, alors qu'il commence à diriger ses symphonies, Pierre Boulez publie en 1976 un véritable manifeste en faveur de Mahler où il loue sa « virtuosité sonore, constamment visible, rarement voyante », « l'ampleur et la complexité du geste, comme la variété et l'intensité dans les degrés de l'invention » avant de conclure qu'il est « indispensable à la réflexion d'aujourd'hui sur le futur de la musique ».

En 1995, un deuxième Festival Mahler est organisé à Amsterdam à l'occasion du 50^e anniversaire de la Libération de l'occupation allemande aux Pays-Bas : les Orchestres Philharmoniques de Berlin et de Vienne sont invités à jouer en alternance avec l'Orchestre du Concertgebouw l'intégralité des œuvres du compositeur sous la direction de Bernard Haitink, Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Riccardo Muti et Sir Simon Rattle. Les célébrations du centenaire de la mort du compositeur sont planétaires en 2011 et le Concertgebouw d'Amsterdam fêtera du 6 au 20 mai 2020 prochains le centenaire du premier Festival Mahler avec quatre des plus grands orchestres du monde, qu'avait d'ailleurs tous dirigés Mahler : l'Orchestre Royal du Concertgebouw, les Orchestres Philharmoniques de Berlin, de Vienne et de New York, dont il fut le chef principal de 1909 à 1911. Aujourd'hui dans les discothèques de tous les mélomanes, l'œuvre de Mahler s'impose comme un cap obligé pour tout chef d'orchestre ; elle prend sans contexte le statut qui était celui de l'œuvre de Beethoven à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle.

Wie seine Zeit kam

Mahler und die Nachwelt

Holger Noltze

Meist ist der Ruhm der Ausführenden flüchtig, nicht immer. Paganini oder die Malibran, Liszt oder die Duse wurden Legenden, auch wenn ihre Kunst sich nur nachträglich beschreiben ließ, literarisch. Die technischen Speichermedien haben das gründlich geändert. Was einen Toscanini von einem Furtwängler unterscheidet, ist an Tondokumenten recht genau zu ermitteln. Gustav Mahler, als ausführender Musiker einer der weltberühmtesten Dirigenten seiner Zeit, steht knapp vor diesem Epochen-schnitt. Von seinen, vielfach bezeugt sensationellen Opernaufführungen an der Wiener Hofoper ist zu lesen, aber nichts mehr zu hören. Wir wissen von Strichen und Retuschen, die er nicht scheute, wenn es seinen Ausdrucksabsichten diene, wir verstehen den Satz, Tradition sei Schlamperei, in diesem entschiedenen Schwung gegen Aufführungsroutinen und frischen Wind, der Zukunft entgegen.

«*Zeitgenosse der Zukunft*» lautet der Titel einer wichtigen Mahler-Monographie des Musiksoziologen Kurt Blaukopf. Das wirkmächtige Motto schließt an den anderen, immer wieder zitierten Mahler-Satz an: «*Meine Zeit wird kommen.*» Wir lieben diese Sätze und erzählen sie uns gern weiter, denn sie stellen den, der sie zitiert, geradewegs auf die richtige, die Fortschrittsseite der Geschichte; und sie machen den historisch fernen Mahler, der seiner Zeit voraus war, zu einem Zeitgenossen unserer Gegenwart. Jedenfalls als Komponist. Anders der Interpret. Der nach Augenzeugenberichten scharf aufmerksame und engagiert agierende Dirigent ist Geschichte.



C'est à l'initiative de Carl Moll, beau-père de Mahler, qu'Auguste Rodin réalise le buste du compositeur en 1909. Les séances de pose, qui se déroulent dans l'atelier du sculpteur à Paris, sont empreintes d'une admiration mutuelle entre les deux hommes et témoignent de la vivacité des échanges culturels européens de l'époque.

Der Unterschied zwischen beiden Künsten, der papieren-idealen der Komposition und der akustisch-realen der Ausführung, gewinnt Brisanz im Falle Mahlers, wenn man den Weg seines Werks in die Zukunft (unsere Gegenwart) verfolgen möchte. So sehr gingen seine gewaltigen Partituren für gewaltige Orchesterapparate über die Grenzen des symphonisch Konventionellen des 19. Jahrhunderts hinaus, dass die naheliegende Frage: «Wie hat einer der kompetentesten Dirigenten seiner Zeit seine eigene Zukunftsmusik dirigiert?», über allen Aufführungen anderer Dirigenten zu Lebzeiten und ebenso der Jahre nach Mahlers frühem Tod 1911 steht. Er war die Über-Autorität, deshalb auch über den Tod hinaus. So ist es kein Wunder, dass die erste Phase der Aneignung dieser neuen symphonischen Formate im Konzertsaal in den Händen von Dirigenten lag, die sich als Getreue empfanden. Dazu zählte, sehr früh und für eine lange Zeit prägend, Bruno Walter.

«*My first personal meeting with Gustav Mahler took place in 1894*», bekannte Walter, der 1939 in die USA Emigrierte, in einem Interview mit dem US-amerikanischen Radio, «*in the opera house in Hamburg, where I was engaged as a coach. I was 18 years old at that time, but it has been a long time that I ardently wished to make Mahler's acquaintance...*» – Der brennende Wunsch ging in Erfüllung, Walter wurde Mahlers Assistent in Hamburg und ab 1901 sein Kapellmeister in Wien. Er dirigierte das *Lied von der Erde* in der Uraufführung 1911 und die der *Neunten Symphonie* 1912 in Wien. Bruno Walter war es auch, der 1918 ein erstes Mahler-Festival in Wien organisierte. Er mied die mittleren Symphonien; legendär aber der Mitschnitt der *Neunten Symphonie* mit den Wiener Philharmonikern vom Januar 1938, kurz vor dem «Anschluss» Österreichs. Es wurde zum traurigen Dokument eines Abschieds, auch wenn Walter die Endlosigkeit des finalen *Adagios* in unglaublichen 18 Minuten durchmaß. (Entdecker der Langsamkeit wie James Levine, sogar Bernstein nahmen sich eine halbe Stunde dafür, das ist nun wieder viel, und selbst wenn man dieses überragende Stück Musik als langen Abschied nimmt, scheint hier der Mittelweg der bessere zu sein.)

Zu Mahlers Jüngern wird man auch den Niederländer Willem Mengelberg rechnen, der schon 1895 als junger Mann von 24 Jahren das Amsterdamer Concertgebouw Orkest übernahm und es in fünfzig Jahren zu einem internationalen Spitzenensemble formte. 1920 datiert ein imponierender Mahler-Gipfel, bei dem Mengelberg annähernd das Gesamtwerk des Verehrten zum ersten Mal so enzyklopädisch hörbar machte. Für den größeren Teil des Publikums muss das wie ein Kometeneinschlag gewesen sein: Da kam etwas ganz Neues, Großes. Bald nach der Amsterdamer Mahler-Feier beginnt dann die Aufnahme-geschichte, und damit die Möglichkeit für eine breitere Hörerschaft, sich ein Bild zu machen von diesem zehnfachen Versuch, mit allen symphonischen Mitteln eine Welt zu bauen.

Die lange und äußerst produktive Geschichte von Mahlers Symphonien auf Schallplatten fängt 1924 mit einem Kuriosum an, einer gleich mehrfach verblüffenden Konserve der *Zweiten Symphonie*. Oskar Fried dirigierte die Berliner Staatskapelle. Konnte das denn gehen: die *«Auferstehungssymphonie»* mit Fernorchestern und welt- und himmelschütterndem Chorfinale in die Rillen einer Serie von Schellackplatten zu bannen, sie durch den Trichter eines Grammophons dann wieder hörbar zu machen, ohne elektrische Verstärkung? – Das geht, mit den Ohren von heute gehört, natürlich nicht, es fehlt an Volumen, Dynamik, Weite. Rechnet man aber den Höreindruck von Oskar Frieds *Zweiter* mit dem inneren Ohr akustischer Imagination hoch auf ein modernes Klangbild, erstaunt aber doch, wie lebendig diese Bonsai-Version der *«Auferstehung»* den symphonischen Kern der Sache transportiert. Die Aufnahme ist auch deshalb interessant, weil Fried, als Dirigent und Komponist eine der schillerndsten Figuren des Musiklebens der Weimarer Republik, die *Zweite* 1906 unter der kritisch-ankennenden Aufsicht Mahlers einstudiert und eine Vielzahl genauer Anweisungen des Meisters persönlich empfangen hatte. Wieviel sich davon fast zwanzig Jahre später erhalten hat, ist fraglich; die Aufnahme ist (das verunglückte Finale abgerechnet) künstlerisch beachtlich, nervös-gespannt im Zugriff, eine akustische Flaschenpost aus einer anderen Zeit. Als quasi-autorisierte Mahler-Konserve wird man sie dennoch kaum nehmen dürfen.

Ob und wie sehr Fried hier die Stimme seines Herrn war, ist vielleicht auch nicht essentiell. Denn an Ratschlägen für die späteren dirigierenden Kollegen herrscht ohnehin kein Mangel: Mahlers Partituren sind voll davon. Kein Komponist bis dahin hatte seine Vorstellungen, was außer dem reinen Notentext als Wille und Klangvorstellung zu verwirklichen sei, so explizit und, wenn es das Wort gäbe: *präzisistisch* in Worte gefasst. Beispiel vom Anfang der *Zweiten*: «Anmerkung für den Dirigenten. In den ersten Takten des Thema's sind die Bassfiguren schnell in heftigem Ansturm ungefähr Viertel = 144, die Pausen jedoch im Hauptzeitmass Viertel = 84–92 auszuführen. Der Halt im 4. Takte ist kurz – gleichsam ein Ausholen zu neuer Kraft.» – Das «ungefähr» der Anweisung, dass also hier für je einen halben Takt von 84 auf «ungefähr» 144 Metronomzähler zu beschleunigen sei, ist ein Witz. Der das schrieb, wusste, was er wollte, nicht «ungefähr». Er konnte aber wissen, dass das kaum zu realisieren war.

Wo ein Komponist so detailfreudig sagt, wie er es will, liegt die Idee nahe, man müsse es nur eben genauso machen, und die beste Aufführung einer Mahlersymphonie sei messbar am Grad der realisierten Nähe zu den Präskriptionen der Partituren. Der Mahler-Gelehrte Hans Wollschläger erregte sich 1989 auf einem Hamburger Mahler-Kongress über diesbezügliche Schludereien der modernen Pultstars, über «*Unverständnis und nachlässige Text betrachtung*». Wollschlägers Ärger reagiert auf eine spätere Stufe der Nachwirkung Mahlers, die um das Jahr 1960 beginnt und als «Mahler-Boom» wie jeder Boom in der Kunst auch kritisch beobachtet wurde. Hier aber war die Hundertjahrfeier einmal nicht bloß eine kalendarische Begehungspflicht; ziemlich schlagartig wurde klar, was Mahlers Musik für diese Nachkriegsmoderne bedeutete. Es war vor allem der missionarische Eifer Leonard Bernsteins, aber auch die Kraft und künstlerische Qualität seines Überzeugungshandelns, die Mahlers Werk von nun an und bis heute ins Zentrum des Konzertbetriebs rückten. Seitdem ist immer Mahler-Boom, und dafür gibt es Gründe. Das künstlerische Gewicht der Symphonien und Lieder, natürlich. Die Nähe, die wir als Bewohner einer zerrissenen Welt, zu einem Werk spüren, dass diesen Riss der Moderne wie kaum ein anderes thematisiert. Drit-

tens der enorme Anspruch, eine große Symphonie zum Medium solcher Weltdeutung zu machen. Darin steckt das Risiko des Repräsentativen. Wollschlägers Zorn auf den «*Starglanz der heutigen Reproduktionen*» zielt auf einen weiteren Grund dafür, warum Mahlers Zeit so sehr gekommen ist: Seine Partituren sind eben auch großartige Bühnen zur orchestralen und dirigentischen Selbstdarstellung. Auch zur technischen: Stereophonie und Digitalisierung kamen der Abbildung des dynamischen und klanglichen Spektrums besonders entgegen.

Der Befund wird nicht erschüttert durch die Tatsache, dass es auch sehr prominente (Fast-)Nicht-Mahler-Dirigenten gab und gibt: von Karajan und Celibidache bis Thielemann. Auf der anderen Seite so verschiedene Zugänge wie die von Solti, Kubelik, Barbirolli, Horenstein, Giulini, Gielen, Abbado, heute Jansons, Salonen, Nézet-Seguin... So viele wären noch zu nennen. Keiner aber hat Mahlers Sache so sehr zu seiner eigenen gemacht wie Leonard Bernstein. Ob mit New York Philharmonic oder den Wiener Philharmonikern (beides Mahler-Instrumente!) oder mit Israel Philharmonic oder jedem Orchester der Welt: Bernstein wurde der große Mahler-Kommunikator. In seinem TV-Essay «*The Little Drummer Boy*» sieht man Bernstein, der Sätze von Mahler spricht, dann wird das Gesicht Bernsteins mit dem Bild Mahlers überblendet.

Bernstein war nur der prominenteste Sachwalter von Mahlers Nachleben: Dessen Musik und Verzweiflung sind uns näher denn je. Denn es ist eben nicht nur seine Konjunktur – es ist wohl wirklich seine Zeit gekommen.



Leonard Bernstein

photo: Paul de Hueck, courtesy of the Leonard Bernstein Office

Der Ferne nahe. / Der ferne Nahe. / Der Ferne, nahe.

Gustav Mahler in der Rezeption durch Komponisten

Patrick Hahn

[...]

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture;
[...]

Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes!
Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
Comme un vomissement, remonter vers mes dents
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes;

Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
Des corbeaux lancinants et des panthères noires
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.
[...]

Charles Baudelaire: «*Un Voyage à Cythère*» (Auszug), aus:
Les Fleurs du mal

Leicht nach unten deutet der rechte Mundwinkel. Auch das rechte Augenlid bricht aus der Symmetrie des Gesichts etwas aus. Schmal und scharf, beinahe wie bei einem Raubtier, sticht die Nase hervor. Die Augen sind tief und schwarz. Man könnte den Blick als sicher beschreiben. Oder doch eher als durchdringend und hart? Die Augen blicken durch das Gegenüber hindurch. Auf etwas, was dahinter liegt. Dem Porträt, das der Komponist Arnold Schönberg



Gustav Mahler, porträtiert 1910 von Arnold Schönberg

von Gustav Mahler angefertigt hat, eignet nichts von jener melancholischen Milde, die viele Mahler-Fotografien auszeichnet. Der ironische Zug, den seine Mundwinkel annehmen, und die fatalistisch-humorvolle Anmutung, welche Mahlers Wangengrübchen suggerieren konnten, hat der Pinsel übermalt. Nur das Nötigste an Haut und Fleisch hat er über der Physiognomie des Schädels angedeutet, als Hülle für den weit in die Zukunft gerichteten Blick. Nicht einmal den Versuch scheint der Künstler unternommen zu haben, das Haar des Porträtierten charakteristisch zu malen. Die breiten, dunklen Pinselstriche, die den Schädel umrahmen, verleihen ihm eine ikonische Präsenz. Mit der Aura eines düsteren Heiligenscheins.

«Wem sich der Heiligenschein versagt, der trägt nicht das Abbild eines Göttlichen in sich», schreibt Arnold Schönberg in seiner «Prager Rede», in der er im März 1912 auch mit Worten ein eindringliches Porträt von Gustav Mahler zeichnete – und in dem er sich

selbst als «Apostel» Mahlers zu erkennen gibt. *«Statt viele Worte zu machen, täte ich vielleicht am besten, einfach zu sagen: Ich glaube fest und unerschütterlich daran, dass Gustav Mahler einer der größten Menschen und Künstler war.»* Bereits seine ein Jahr zuvor erschienene *Harmonielehre* hatte Schönberg *«dem Andenken Gustav Mahlers»* gewidmet und – unter dem Eindruck von dessen Tod – ein pathosgetränktes Vorwort verfasst, das er in späteren Neuauflagen durch eine nüchternere Würdigung ersetzte: *«Die Widmung wollte ihm eine kleine Freude bereiten, als er noch lebte. [...] Dieser Märtyrer, dieser Heilige musste gehen, ehe er sein Werk auch nur so weit gefördert hatte, dass er es ruhig seinen Freunden überlassen konnte. [H]eute, wo er tot ist, wünsche ich, dass mein Buch mir Achtung einbringe, damit niemand mehr daran vorbeigehen könne, wenn ich sage: Das ist ein ganz Großer gewesen.»* Ein Gemälde vom Begräbnis Mahlers, in dem Schönberg wohl auch sich selbst am offenen Grab knieend dargestellt hat, und das letzte der sechs *Klavierstücke op. 19* sind weitere Zeugnisse seiner tiefen Trauer und Verehrung: «wie ein Hauch» endet das zarte, fast bewegungslose Tasten-Requiem, unaufgelöst, unauflöslich.

In seinen letzten Wiener Jahren war Gustav Mahler zu einem Freund und Unterstützer der jungen Komponistengeneration um Arnold Schönberg geworden. Mehrmals warf sich Mahler schützend während Aufführungen zwischen Publikum und Werk und entete von den Zurechtgewiesenen die zynische Entgegnung: *«Beruhigen Sie sich, bei Mahler zische ich auch!»* In der Presse wurde Mahlers emphatische Neugier für die – ihm selbst fremde – Neue Musik denunziert: *«In einer Loge stand bleich und mit verkniffenen Lippen der Herr Hofoperndirector Gustav Mahler, der das hohe Protectorat über alle entartete Musik schon längere Zeit führt»*, hieß es anlässlich eines Wiener «Skandalkonzertes». Im Privaten konnten Mahler und Schönberg prächtig streiten – öffentlich war man geeint durch die Ablehnung des Publikums. Noch auf dem Sterbebett äußerte Mahler seine Sorge darüber, wie Schönberg nach seinem Tode überleben sollte: *«Wenn ich gebe, wird er niemanden haben.»* Seine Witwe Alma nahm den Auftrag mit der «Mahler-Stiftung» an und unterstützte Schönberg und seinen Kreis fürderhin, während diese

auch in Gestalt von kammermusikalischen Bearbeitungen und Konzerten im «Verein für musikalische Privat-Aufführungen» für dessen Verbreitung sorgten.

Die nahezu religiöse Verehrung des Schönberg-Kreises für Mahler – Alban Berg besaß eine Schachtel mit Mahler-Reliquien: einen Taktstock, den er nach einer von Mahler dirigierten Operaufführung «eroberte», ein Skizzenblatt zum fünften Satz der *Dritten Symphonie*, die allererste Niederschrift des Themas «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» aus der *Achten* und darüber hinaus den Partiturentwurf der ersten Sätze der *Neunten* – erklärt sich jedoch nicht aus der ideellen und finanziellen Unterstützung, die sie durch den älteren, mächtigen Kollegen erfahren hatten. «*Ich spürte einen Menschen, ein Drama, Wahrheit, rücksichtsloseste Wahrheit!*», schrieb Schönberg in einem bekenntnishaften Brief an Gustav Mahler, nachdem er beim Hören der *Dritten Symphonie* sein Erweckungserlebnis hatte und alle früheren Lästereien über Mahlers Musik verwarf. «*Ich habe Ihre Seele gesehen, nackt, splitternackt. Sie lag vor mir wie eine wilde, geheimnisvolle Landschaft mit ihren grauenerregenden Untiefen und Schluchten und daneben heitere, anmutige Sonnenwiesen, idyllische Ruheplätze.*» Mahler war Schönberg Vorbild, weil er kompromisslos nach Ausdruck gesucht und dabei das Tor in die Zukunft weithin aufgestoßen hatte.

Krachende Kolosse

Richtet man den Blick auf die Werke von Schönberg und Webern, scheinen diese den Weg Gustav Mahlers äußerlich zunächst abzulehnen: Schönbergs *Kammersymphonie op. 9* oder Weberns *Symphonie op. 21* scheinen alles, was Mahler auszeichnet, rundweg zu negieren. Gegen die Entgrenzung der Form setzen sie Konzentration, gegen epische Erzählungen lyrische Verknappung, gegen die Erweiterung des Orchesters eine Reduktion der Mitwirkenden. Gegen Mahlers Versuch, eine Welt zu schaffen, indem er die heterogenen, unversöhnlichen Bestandteile, die die «Welt» umfasst, unter allergrößter Anstrengung noch einmal zusammenbindet – dagegen setzen sie «möglichst viele Zusammenhänge», wie Webern sagen würde; sie führen vor, wie eine Pflanze aus einer Wurzel hervorgehen kann.



Begräbnis Gustav Mahlers. Gemälde von Arnold Schönberg, 1911

Am deutlichsten mag man Mahlers Einfluss auf die Zweite Wiener Schule in der Entwicklung der Idee einer Klangfarbenmelodie sehen. Sie schließt hier an jenes Moment von Mahlers Komponieren an, das schon zu Lebzeiten am wenigsten umstritten war: Sein «Für-Orchester-Erfinden». *«Was an Mahlers Instrumentation in erster Linie auffallen muss, ist die fast beispiellose Sachlichkeit, die nur das hinschreibt, was unbedingt nötig ist. [...] Wo es ächzt und stöhnt, da ächzen und stöhnen die Themen und die Harmonien; wo es aber kracht, da stoßen Baukolosse hart aneinander; die Architektur kracht; die architektonischen Spannungs- und Druckverhältnisse revoltieren»*, so Schönberg in seiner Prager Rede.

Der kämpferische Ton, in dem Schönbergs Vortrag gehalten ist, unterstreicht, dass diese Ansichten 1912 auch unter Komponisten noch weit davon entfernt waren, «common sense» zu sein. Traumatisch war für Mahler beispielsweise die französische Erstaufführung seiner *Zweiten Symphonie* in Paris, die er im April 1910 selbst leitete. Bei einem Empfang ihm zu Ehren anlässlich der Aufführung kam es zu erstmaligen Begegnungen mit führenden französischen Komponisten wie Claude Debussy, Gabriel Fauré, Gabriel Pierné und Paul Dukas. Dass Mahler sich in deren Gesellschaft nicht richtig wohl fühlte, sah Alma Mahler während der Aufführung gerechtfertigt. *«Plötzlich sah ich mitten im zweiten Satz, wie Debussy, Dukas und Pierné sich erhoben und weggingen. Dies war deutlich genug... Der Erfolg beim Publikum konnte Mahler nicht über die Bitternis hinweghelfen, von den bedeutendsten französischen Komponisten dermaßen missverstanden, ja missachtet worden zu sein.»*

Mahler als Widerstand

Mahler eignete sich offenkundig auch in Paris zur «Résistance», wie im Falle des italienischen Fauré-Schülers Alfredo Casella, der sich für Mahler in Paris stark machte und sich ebenfalls begeistert zu ihm bekannte: *«Die Bekanntschaft mit den Symphonien Mahlers war das wichtigste und entscheidendste Ereignis meiner künstlerischen Bildung, und ich behaupte, dass es nicht erlaubt ist, über die moderne Symphonie zu sprechen, wenn einem die Schöpfungen Mahlers nicht vertraut sind. Ich meine, dass diese so reiche, so mächtige, so ausdrucksvolle und mannigfaltige Kunst, die selbst die denkgemäße Resultante aus der Kunst Beethovens und Wagners ist, sehr beträchtliche Folgerscheinungen zeitigen wird, die man jetzt nur mutmaßen kann.»* Casella wappnete sich mit Hilfe von Mahlers Musik gegen die halluzinogenen Kräfte des französischen Impressionismus.

Wer weiß, wie die Rezeption von Mahlers Musik unter Komponisten weiter verlaufen wäre, hätte nicht der Erste Weltkrieg zunächst den Austausch unterbrochen und später der Zweite Weltkrieg erste Keime zu einer breiteren Mahler-Rezeption, wie sie das von Willem Mengelberg initiierte Amsterdamer Mahler-Fest 1920 war, wieder erstickt.

Mahler im Fluss

Eines der wichtigsten Dokumente kompositorischer Mahler-Rezeption hängt bezeichnenderweise aufs Engste mit der Entdeckung Mahlers im Konzertsaal und dem wohl prominentesten Vertreter dieser Renaissance zusammen: Leonard Bernstein. Der italienische Komponist Luciano Berio erlebte 1967 in New York eine Aufführung von Mahlers *Zweiter* und verarbeitete dieses Erlebnis in seiner eigenen *Sinfonia*. Berio will den Titel im Sinne des Wortursprungs als ein *«Zusammenklingen»* heterogener Bestandteile verstehen und bezeichnete den dritten Satz der *Sinfonia* als *«die vielleicht <experimentellste> Musik, die ich je geschrieben habe. Der Satz stellt eine Huldigung an Gustav Mahler dar, dessen Werk das Gewicht der ganzen Musikgeschichte in sich zu tragen scheint.»* Berio verwendet den dritten Satz aus Mahlers *Zweiter Symphonie* laut eigener Auskunft *«wie ein Gefäß»*, in dem er eine Vielzahl weiterer musikalischer Anschlussstellen förmlich ausgebrütet und aufbewahrt hat: *«Musik von Bach, Schönberg, Debussy, Ravel, Richard Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven und Strawinsky bis zu Boulez, Pousseur, Globokar, Stockhausen, mir selbst und anderen»*, so Berio. *«Mahlers Musik ist selbst von vielen Musiken bewohnt, daher habe ich sie für mein Stück gewählt»*, berichtet Berio in einer Filmdokumentation über die *Sinfonia*.

«Wenn ich beschreiben sollte, auf welche Weise das Scherzo von Mahler in meiner Sinfonia gegenwärtig ist, so käme mir spontan das Bild eines Flusses in den Sinn, der eine beständig wechselnde Landschaft durchläuft, manchmal in ein unterirdisches Bett versinkt und an einem ganz anderen Ort wieder ans Tageslicht dringt, bisweilen in seinem Lauf klar vor uns liegt, mitunter vollkommen verschwindet, gegenwärtig ist als völlig überschaubare Form oder auch als schmales Rinnsal, das sich in der vielfältigen Umgebung musikalischer Erscheinungen verliert.»

Die Uraufführung der vollständigen Fassung 1969 in Donaueschingen löste eine große Debatte über eine Ästhetik der Collage und beim jungen Wolfgang Rihm ein zwiespältiges Gefühl aus. *«Ich erinnere deutlich das Gefühl, etwas Brillantes, im Grunde aber <Unerlaubtes> gehört zu haben.»* Mahler wurde, maßgeblich befördert durch das Mahler-Buch von Theodor W. Adorno, zunehmend

Luciano Berio, *Sinfonia* (1968/69), Beginn des dritten Satzes
Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition

Bereits auf der ersten Partiturseite des dritten Satzes der *Sinfonia* verwebt der italienische Komponist Luciano Berio verschiedene musikalische und verbale Allusionen und Zitate aus Werken der Musikgeschichte. Gustav Mahlers Symphonik bildet dabei das Zentrum: Mahlers *Vierte Symphonie* («Quatrième Symphonie» in Sopran 2 in T. 7–8, musikalisch in Violinen B in T. 6–7) und vor allem das Scherzo aus seiner *Zweiten Symphonie*, das nicht nur durch die Tempovorgabe präsent ist («Tempo dello Scherzo (III mov.) della II Sinfonia di G. Mahler»), sondern auch durch gesprochene Vortragsanweisungen wie «In ruhig fließender Bewegung» und dem in T. 10 in den Violinen einsetzenden Thema. Zur Seite gestellt sind Mahlers Werken auf dieser Partiturseite zum Beispiel Arnold Schönbergs viertes der *Fünf Orchesterstücke* (Titel *Peripetie* in Singstimmen in T. 2) oder Claude Debussys *Jeux de vagues*, dem zweiten Satz von *La Mer* (Titel gesungen von Sopran I in T. 5, musikalisch zitiert in Violinen B in T. 4–5 und in Violoncelli in T. 5–6).

III IN RUHIG FLIESSENDER BEWEGUNG

3/8

The musical score is arranged in several systems. The top system includes a vocal line with lyrics: "Ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb". Below this are multiple instrumental staves, likely for strings and woodwinds, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled '3' is visible at the bottom left of the page. The overall layout is typical of a professional musical manuscript.

von vielen rezipiert und reklamiert: «*Mahler stand wohl als Zeichen gegen restriktive Reinheitsideale*», mutmaßt Rihm. «*Mahlers Physiognomie konnte Anfang der siebziger Jahre die vorhandenen und akademisch zu werden drohenden Sprechweisen der Avantgarde in produktiver Weise stören und zuspitzen.*» Diese Zuspitzung konnte jedoch auch ins Gegenteil umschlagen, wie Manfred Trojahn erfahren durfte. Seine *Zweite Symphonie* war, vorsichtig formuliert, frei von jeglicher Einflussangst durch Gustav Mahler und katapultierte ihn nach der Donaueschinger Uraufführung aus dem Kreis der Avantgarde hinaus. Polemisch formulierte Trojahn in der Rückschau:

«Mahler war zu einem allgemeinen Vorbild verkommen, auf ihn bezog man sich, geschützt durch Adornos Interpretation, die diese Musik plötzlich möglich machte, auch für den peniblen Ästheten, dem versichert wurde, jene tiefend-kitschigen Momente, die dem bekennenden Avantgardisten die Schamröte ins blasse Gesicht steigen ließen, sie seien uneigentlich [...]. <Mahler als Steinbruch>, so war zuweilen zu lesen, wurde zu einem Emotions-Godmiché einer Generation, deren eigene emotionale Möglichkeiten verboten waren, unbrauchbar gemacht von akademischen Avantgardisten, denen nur zu entrinnen war um den Preis der öffentlichen Abkanzlung. Das gebrochene Pathos der Musik Gustav Mahlers diente als Versteck der eigenen Ungebrochenheit.»

Doch zur Ausrede oder als Versteckt taugt Mahler schlecht.

Imaginäre Räume

Die produktive Mahler-Rezeption des ungarisch-stämmigen György Ligeti ist auch in mehreren Essays dokumentiert. Neben Mahler als Collage-Künstler, der auch mit musikalischen «Alltäglichkeiten», ja, musikalischem «Abfallmaterial» arbeitete, war für ihn Mahler als «Raumkomponist» bedeutsam, in dessen Werk sich historische und räumliche Perspektiven durchdringen. «*Seine Musik scheint manchmal, als ob man sie durch ein umgekehrtes Fernglas betrachten würde, in großer Entfernung – sowohl geschichtlich als auch räumlich*», schreibt Ligeti. Dies erreicht Mahler nicht nur durch reale räumliche Konstellationen – weit voneinander aufgestellte Instrumente oder Fernmusiken –, sondern nicht zuletzt durch «imaginäre Räume», die er durch akustische Illusionen erzeugte und die Ligeti

zu seinen eigenen wegweisenden Werken inspirierten und dazu anstachelten, neue Formen zu schaffen: *«Mablers Formen gleichen einer Lichtbrechung, so oft mit sich selbst reflektiert, dass es zu einer totalen Auflösung der Form kommt. Ich finde, Mablers Zerrissenheit ist das Wunderbare. Wahrheit liegt gerade in der Fragwürdigkeit der Mablerschen Formen.»*

Mahler, gegen seine Liebhaber verteidigt

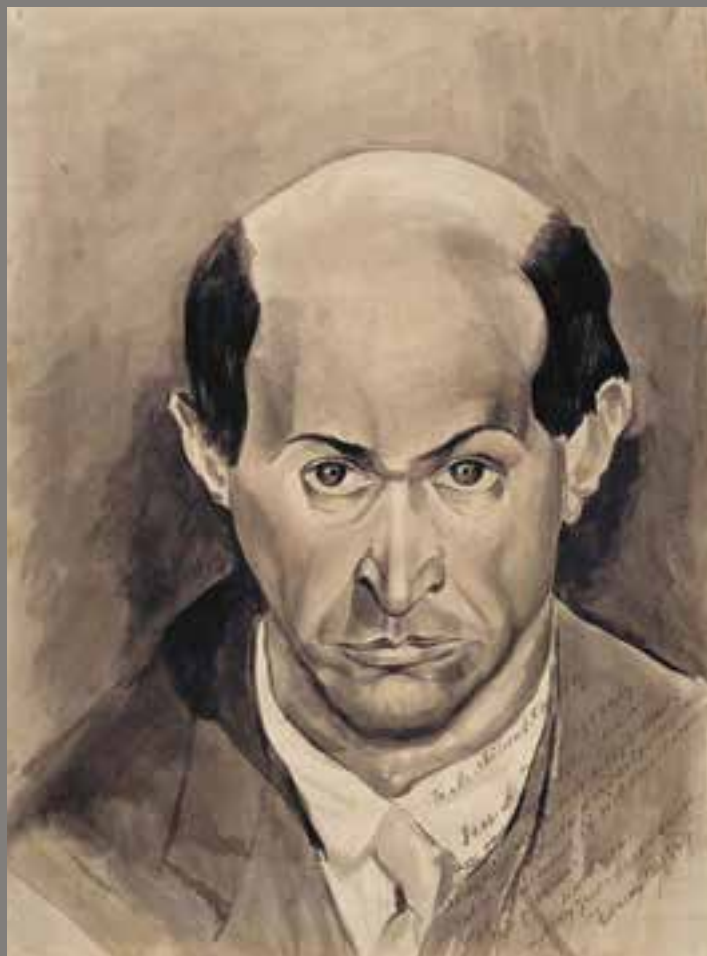
Dass solche Zerrissenheit unvermittelt zum Publikumsmagneten geraten konnte, erschien Helmut Lachenmann als äußerst verdächtig – und er sparte nicht mit Kritik an jenen Gourmands, die sich an Mahlers auskomponierter Seelenpein ergötzen. *«Man gefällt sich in Mahler und man bemitleidet sich in ihm»*, kritisierte er 1977. *«Man spricht von seinen Symphonien im Tonfall des aufgeklärten Feinschmeckers (ich erinnere mich, 1963 in Darmstadt, an den Vergleich Ligetis von Stellen bei Mahler mit jener leicht verdorbenen Sahne, die gerade deshalb unglaublich köstlich schmecke), zugleich aber bedeutet das Mahler-Erlebnis die beliebte Fahrt auf der Geisterbahn bürgerlicher Seelenzustände: so wird es zum doppelten Abenteuer des Klangs und der darin gespiegelten Empfindungen: Verzweiflung und Trost, Überdruß und Welt-Entrückung, Katastrophe und abgeklärte Resignation.»* Er sah in der Immunität des Musikkonsumenten gegen den Stachel von Mahlers Musik nur eine weitere Form der Weltflucht. *«Ich würde mich nicht wundern, wenn sich Mahler für den von apokalyptischen Bedrohungen geschreckten Kleinbürger des auslaufenden 20. Jahrhunderts, der nicht mehr aus seiner Haut heraus kann, als das entpuppen würde, was einst Richard Wagner für den Führer des 1000jährigen Reiches vor seinem Zusammenbruch war: der heroische Sand – oder im Falle Mablers, die tröstlich verdorbene Sahne, in die hinein es den Kopf zu stecken gilt.»* Für Lachenmann entsteht Schönheit aus der *«Verweigerung von Gewohnheit»*. Und als Künstler, der geltende Normen negiert, bruchlose Kommunikation verweigert und *«zugleich verschüttete Kategorien freilegt als neue ästhetisch-expressive und gesellschaftlich-verbindliche Erfahrung»*, als solch ein ästhetischer Gratwanderer sah Lachenmann Mahler durchaus als fernen Verwandten an. *«Bei Mahler der Naturlaut: der Vogelruf, die Glocken, die Signale, die Lieder, die Dur-moll-Empfindsamkeit, die Marschfiguren: eine Welt des Vertrauten im homogenen Medium seiner symphonischen Sprache überhöht.*

In meiner Musik die Zurücknahme des emphatischen Gestus, seine Eingliederung als mechanischer Prozess, die Bewusstmachung der energetischen Bedingungen und die Freilegung des darin gebundenen Ausdrucks: das Holzstückchen, das beim Schlag des großen Hammers wegsplittert, die Saite, die beim zufahrenden Auftakt in der dritten Streicherreihe reißt, das unfreiwillige Vibrato des Tubaspielers, dem am Ende der Sechsten vor Anstrengung die Lippen flattern: sie interessieren und erschüttern mich, und zwar gerade in Beziehung zu dem Prozeß, dem sie entstammen. Sie sind die Kehrseite eines gesellschaftlich getragenen Musikers: sie bewusst machen bedeutet, Unterdrücktes freilegen, ein Prozess, der lächerlich und kindisch bliebe, so wie die Mahlersche Emphase als gebrochene lächerlich und kindisch bliebe, wenn er nicht wie diese im Widerspruch zum kommunikativen Selbstverständnis der Gesellschaft deren Tabus anrührte.»

Jenseits der Tabus

Ungezählte Mahler-Zyklen und Mahler-Geschenkbboxen später steht für Interpreten wie für Hörer längst nicht mehr allein Mahlers Zerrissenheit im Zentrum der Wahrnehmung, sondern seine Kraft, die Welt noch einmal als Einheit darzustellen und die Anstrengung zu zeigen, die dies kostet. Ein Impuls zur Wende in der Rezeption von Mahler ging ausgerechnet vom Komponisten Dieter Schnebel aus, der noch 1966 Mahlers *«Spätwerk als Neue Musik»* gehört hatte. 1985 hatte er dann den *«Kult des Negativen»* satt und suchte *«das Schöne an Mahler»*.

Die Reihe produktiver Mahler-Rezipienten unter den Komponisten ließe sich fortsetzen. Man hätte von Hans-Werner Henze zu reden, der als einer der letzten großen Symphoniker des 20. Jahrhunderts Mahler nicht nur hinsichtlich seiner Subjektivität beerbt hat. Von Peter Ruzicka, für den Mahler zum Ausgangspunkt einer ganz eigenen Musik über Musik wurde. Alfred Schnittkes *«Poly-stilistik»* wäre ebenso zu nennen wie Bernd Alois Zimmermanns Idee von einer *«Kugelgestalt der Zeit»*. Luigi Nono hat noch seiner großen *«Tragödie des Hörens» Prometeo* einen Mahler-Bezug eingeschrieben und verweist damit einmal mehr auf ihn als *«Öffner»* eines schier unbegrenzten musikalischen und geistigen Raumes. Auf wieder andere Weise als Mark Andre, dessen



Arnold Schönberg. *Selbstporträt*



Operndirigent Mahler

fragmentierter Orchesterklang und dessen Idee von «Meta-Instrumenten», wie er ihn beispielsweise in seinem Orchesterstück *hij* von 2009 gestaltet, hängen aufs Innigste mit der Klangfarbengestaltung bei Mahler zusammen. Der österreichische Komponist Jorge E. López schreitet in seinen Symphonien die Pfade in Richtung des Unbewussten aus, die Mahler gelegt hat. Nicht zu vergessen das Werk einer Komponistin wie Olga Neuwirth, die neue Wege gefunden hat, das Triviale in der epischen Form zu bündeln und zu gegenwärtigen Welt-Klang-Bildern zu formen.

Bei der Beschäftigung mit der kompositorischen Rezeption von Gustav Mahler fällt vielleicht vor allem auf, wie vielgestaltig, wie stilistisch und kompositionstechnisch grenzenlos die Anschlussfähigkeit an Gustav Mahler zu sein scheint. Mahler bietet offenbar in besonderer Weise die Möglichkeit zur «*Selbstbegegnung und -befragung*» (Wolfgang Rihm) , die zu Identifikation oder Abgrenzung zwingt. Hält man Schönbergs Mahler-Vision von 1910 neben einige Selbstporträts, die der Künstler in jener Zeit von sich gefertigt hat, springen einem mehr Ähnlichkeiten als Unterschiede ins Auge. Schönbergs Mahler-Porträt zeichnet vielleicht ein genaueres Bild vom Maler als vom Porträtierten. In Bezug auf Mahler wäre er damit nicht allein.



Gustav Mahler

Pour aller plus loin – Literaturempfehlungen

- Natalie BAUER-LECHNER: *Erinnerungen an Gustav Mahler – Wagner*, Hamburg 1984 (traduction française: *Souvenirs de Gustav Mahler* – Paris: L'Harmattan 1999, traduction Isabelle Werck)
- Jens Malte FISCHER: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute* – durchgesehene und aktualisierte Aufl., München: dtv 2011
- Mathias HANSEN: *Gustav Mahler* – Mainz: Schott 2015
- Henri-Louis DE LA GRANGE: *Gustav Mahler* – Paris: Fayard 2007
- Peter REVERS: *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer* – München: C.H.Beck 2000
- Wolfgang SCHAUFLENER (Ed.): *Gustav Mahler: Dirigenten im Gespräch* – Wien: Universal Edition 2013
- Bernd SPONHEUER (Ed.): *Mahler-Handbuch* – Stuttgart: Metzler 2010
- Renate ULM (Ed.): *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung* – Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter 2012
- Marc VIGNAL: *Mahler* – Paris: Seuil 1966 (nouvelles éditions 1982, 1996)
- Isabelle WERCK: *Gustav Mahler* – Paris: Bleu Nuit 2010 (nouvelle édition 2016)
- Lena-Lisa WÜSTENDÖRFER (Ed.): *Mahler-Interpretation heute: Perspektiven der Rezeption zu Beginn des 21. Jahrhunderts* – München: edition text + kritik 2015
- Stefan ZWEIG: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* – Frankfurt am Main: Fischer 1982 (traduction française: *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* – Paris: Belfond 1982, traduction Serge Niémetz)

Auteurs – Autoren

Charlotte Brouard-Tartarin

Charlotte Brouard-Tartarin est Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg.

Patrick Hahn

Patrick Hahn wurde in Zürich geboren und studierte in Köln Musikwissenschaften. Währenddessen war er bereits als Autor und Moderator tätig, vor allem für WDR 3. Als Dramaturg für Oper und Konzert gehörte er von 2011–2015 der Staatsoper Stuttgart an. 2015 hat er die Künstlerische Planung des Gürzenich-Orchesters Köln übernommen.

Tatjana Mehner

Tatjana Mehner ist seit der Saison 2015/16 als Programme Editor an der Philharmonie Luxemburg tätig. Nach dem Magister-Studium der Musikwissenschaft und Journalistik mit anschließender Promotion war sie in Forschung und Lehre sowie als freie Musikpublizistin und Redakteurin für unterschiedliche Medien und Institutionen in Deutschland und Frankreich tätig.

Holger Noltze

Holger Noltze ist seit 2005 Professor für Musik und Medien / Musikjournalismus an der Universität Dortmund. Nach dem Studium der Alt- und Neugermanistik und Hispanistik in Bochum und Madrid wurde er mit einer Dissertation über den *Parzival*-Roman Wolframs von Eschenbach promoviert. Seit 1990 ist er als Musik- und Literaturkritiker tätig. Zuletzt erschienen von ihm die Bücher *Liebestod. Wagner, Verdi, wir* (2013, ausgezeichnet

als Buch des Jahres 2013 der *Opernwelt*-Kritikerumfrage) sowie, gemeinsam mit Menahem Pressler, *Dieses Verlangen nach Schönheit. Gespräche über Musik* (2016).

Anne Payot-Le Nabour

Anne Payot-Le Nabour est Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis la saison 2015/16. Après des études d'allemand et de musicologie, elle a travaillé pour différents orchestres et festivals en France, ainsi qu'en tant que rédactrice indépendante pour plusieurs opéras.

Corinne Schneider

Docteur en musicologie, Corinne Schneider a également été formée au Conservatoire de Paris où elle a obtenu les premiers prix d'histoire de la musique, d'esthétique et de musicologie. Ses recherches portent sur les transferts culturels et les échanges musicaux, notamment entre la France et l'Allemagne au 19^e siècle. Elle a publié des études sur la réception de l'œuvre de Weber, Beethoven, Liszt, Wagner, et un ouvrage sur la réception de Franz Schubert (*Reflets schubertiens*, 2008).

Isabelle Werck

Isabelle Werck enseigne l'histoire de la musique et l'analyse. Conférencière et auteur de plusieurs articles sur Mahler, elle écrit régulièrement pour la Philharmonie de Paris.

Olaf Wilhelmer

Olaf Wilhelmer, geboren 1976 in Bonn, studierte Geschichte, Musikwissenschaft und Germanistik an der Humboldt-Universität Berlin. Nach Stationen in Potsdam und Köln ist er Redakteur für Konzertübertragungen und Musikproduktionen bei Deutschlandradio Kultur in Berlin.



PHILHARMONIE

 your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire officiel:



Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2016
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Couverture et mise en page: Guy Martin
Imprimé au Luxembourg par: WePrint
ISBN 978-99959-909-8-5
Tous droits réservés.

«Das Beste in der Musik steht nicht in den Noten.»

Gustav Mahler

«Ein voller Widerhall aus dem Herzen des Empfangenden ist dem Schaffenden ein Bedürfnis.»

Gustav Mahler

«Österreich ist ein seltsames Land. Man muß hier unbedingt schon gestorben sein, damit einen die Leute leben lassen.»

Gustav Mahler

«Wenn du denkst, daß das Publikum sich langweilt, dann spiele langsamer, nicht schneller.»

Gustav Mahler

«Bei keinem unserer hervorragenden Tondichter herrschte in der Beurteilung von allem Anfang an ein solch' unlösbarer schroffer Widerspruch zwischen dem Publikum und der sogenannten Kritik wie bei Gustav Mahler»

Der Kritiker Ernst Otto Nodnagel 1906 zur Uraufführung von Mahlers *Sechster Symphonie*

«Es ist kein Zweifel mehr: Mahler ist der Komponist unserer Zeit. Not, Elend, alle Unerträglichkeiten einer widerlichen Wirklichkeit, haben das metaphysische Bedürfnis in ungeahntem Maße gesteigert, drängen von dem Grauen des Tages fort zu den Einsamkeiten des großen Pan, zu kindlich-vertrauendem Aufblicken in höhere Sphären konfessionsloser Gläubigkeit, zu transzendentalen, resigniert-zuversichtlichen Stimmungen von letztem Scheiden und ewigem Sein. Dies alles gibt Mahler. Die kleine verlachte Mahlerclique von einst ist in zehn Jahren eine gewaltige Gemeinde geworden.»

Zeitschriftenartikel aus dem Jahre 1920

