



BERLIN CLASSICS

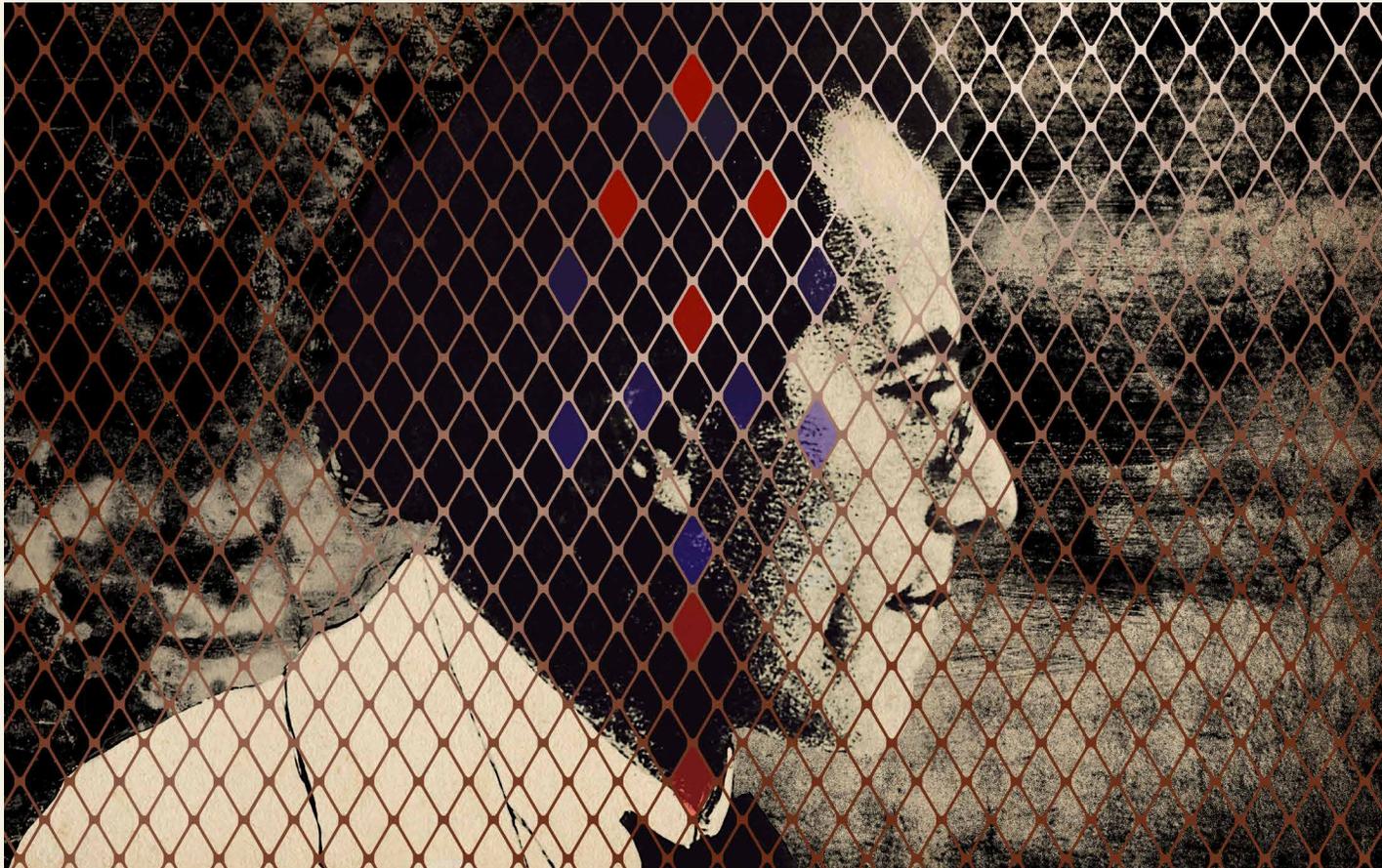
ESTABLISHED

1947

Mahler

Sinfonie Nr. 5 · Vier Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“

Otmar Suitner, Siegfried Lorenz · Staatskapelle Berlin



STK DOBRY (14)

CK 11.233 I/II

STRETCHER

STEREO
KOMPATIBEL

ENT. I 23.45
II 15:57

Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 5

Umschalt	Band		Folie		Kassette	
	1	2	1	2	1	2
Seite						
Nummer	11233 I	- II	827 616-1	827 616-2		
Spieldauer	23:45	15:51				
Pegel	-4 dB	-6 dB				
Begrenzer						
Höhen	10 kHz +3 dB	10 kHz +3 dB				
Präsenz						
Tiefen						
Kernrillen			1	0		
Bemerkungen						
Sicherheitsumschalt	-	Rillendichte R/mm				
Tonmeister	Eras	Durchmesser der letzten modulierten Rille				
Datum	10. Juli 1985	Schnitt: Nummer, Datum, Techniker, Apparatur	Doppelband Beutel			
Stereo STEREO KOMPATIBEL						
Mono						
Stretcher STRETCHER						
Ag 310-78-DDR-B 1084-IV-27-11-115/5,0						

Original master tape

Innately musical Suitner, authentic Mahler and a church under police protection

“With his Viennese background, Suitner brought something authentic and credible with him.” Memories are still vivid in the minds of contemporaries when asked about recordings that were made over thirty years ago. Such recordings must have made a lasting impression on those involved, including Lothar Friedrich, who is quoted above. This 1986 double LP release by the East German label Eterna, featuring works by Gustav Mahler, is certainly no exception. The main work, the Fifth Symphony, once a groundbreaking success for the composer, is joined by songs from the anthology *Des Knaben Wunderhorn* (the boy’s magic horn). The interpreters: baritone Siegfried Lorenz, the Staatskapelle Berlin and Otmar Suitner.

Suitner, the conductor who died in Berlin in 2010, was Austrian, a fact that may be key to understanding why this record was ever made at all. Suitner was general music director of the Berlin State Opera on Unter den Linden from 1974 until 1991 and thus directed the Berlin Staatskapelle at the same time. Some say that Suitner’s performances of Mozart are unsurpassed. But Mahler? Recordings of this composer were not fast-selling and were barely present on the market at the time. Now, however, the world abounds with cyclical performances and recordings based on an intriguingly wide range of interpretations. “It took a very long time for Mahler’s music to establish itself not just in the GDR but also in West Germany and throughout Europe as a whole,” says Eberhard Geiger, who in his role as music director at Eterna was responsible for recordings and editing. The well-versed musicologist asserts that research into Mahler’s music did not start to gather pace until the 1950s. “Mahler had not been performed previously because he was a Jewish composer. The Nazi regime had eradicated him from public awareness.” Geiger, who lived in Dresden as a boy until 1957 and listened to the Staatskapelle there, could not remember hearing a single Mahler symphony. Even the Berlin Philharmonic was initially hesitant in accepting Mahler into its repertoire.

Lothar Friedrich agrees with this observation: “Mahler was certainly not played very often,” recalls the long-standing violinist, who came to the Berlin Staatskapelle in 1964; he was active on the orchestra’s board for many years

and is now an honorary member of the orchestra. It was Suitner’s successor Daniel Barenboim who eventually initiated the Staatskapelle’s cyclical performances of Mahler.

There were few who had the background of Eberhard Geiger when the recording of the Fifth Symphony was made in 1984. Geiger had directed a recording with the Leipzig Gewandhaus Orchestra under Václav Neumann during the 1960s and later a recording with the Berlin Symphony Orchestra under Günther Herbig. “Unlike the orchestra, I already knew this Mahler symphony well.” It was a new experience for the Staatskapelle. All the rehearsals and recordings at the Christuskirche in Oberschöneweide were squeezed into a very tight schedule. Lothar Friedrich recalls: “It really was a very intensive encounter with Mahler. This was a piece that I had never previously played and barely knew. This freshness and emotional involvement at the start was indescribable. Of course, our conductor raved about the Adagietto.” After the recordings this symphony found its way into the orchestra’s concert repertoire. Friedrich the violinist still raves about it today: “When I listen to the recording now, I feel vindicated. Suitner struck an excellent balance between his emotional side on the one hand and his intellectual approach on the other.” Clarinettist Matthias Glander was accepted into the orchestra by Suitner in 1983. After Mahler’s Second, in which he played the high-pitched E flat clarinet, the Fifth was his second recording under the conductor. “Suitner wanted absolute authenticity, even if that meant adopting unconventional practices. This was not always easy for the sound engineers.”

The music director can verify this assertion on the basis of several joint projects with the conductor: “Otmar Suitner’s approach was an open-hearted one, unlike Pierre Boulez, who worked very analytically. Suitner’s Tyrolean nature made him innately musical.” The two men had a very good relationship. Suitner conducted without domineering over others. “He always maintained a good mood about the place, something which should not be taken for granted. Whenever I asked him to correct something, he would duly

oblige.” Geiger was then allowed to work freely and independently: “Suitner did not need to approve the edited recording. He trusted me.”

Siegfried Lorenz, principal lyric baritone at the Staatsoper Unter den Linden from 1978 until 1992, similarly remembers a “harmonious, relaxed, productive collaboration”. He knew Suitner very well from the opera scene. In 1982 he recorded the Wunderhorn songs for the fourth side of this double LP. “He was very relaxed, not over-focussed – a fantastic conductor, always at ease and enthusiastic. These songs needed an orchestra that produces pure expression”, said Lorenz in relation to these highly dramatic movements, which are difficult to sing. “Mahler drew on incredible musical material,” said Lorenz, who did not want to pick out any particular song.

Glander, who played second clarinet in Mahler’s Second Symphony, still vividly remembers the recordings on September 24 and 25 and between December 10 and 13, 1984. In fact, this was a special era: “Our music directors always made every effort to ensure precision. This was the period during which the old analogue systems and the new digital technology were being used in parallel to make recordings. Just picture the scene: on one side of the studio are the Eterna people with their magnetic tape and on the other side are the Japanese with their digital recording set,” recalls Glander. Eberhard Geiger explains: “We made a recording for Tokuma at the same time; their staff had wired up their digital technology. Suitner was a highly respected and welcome visitor to Japan. And these recordings brought money into the GDR, of course.” Lothar Friedrich has kept both releases on his shelf to this day: vinyl from Eterna and a compact disc from Tokuma.

Perhaps these pleasant memories are stirred as part of a nostalgic attitude towards the past. Perhaps they spring from a situation that was devoid of any rigid routine and in which the orchestra, vocalists and conductor enjoyed a relatively large amount of freedom. “At Eterna we would normally have a four-hour session to record just ten minutes of music,” says Eberhard Geiger. Labels in the West needed much quicker turnarounds. “Sir Colin Davis enjoyed coming to Dresden because we were given the same generous amount of time at the Lukaskirche studio!” In Berlin, ten sessions were easily enough to complete this Mahler project despite the risk of disturbance from the noisy city outside. The road that runs near the Christuskirche was very busy even back then and there was no hope of recording when planes were flying out from Tempelhof Airport over the church. Not even the police officers who had been deployed outside the church for the duration of the recording could

remedy such disruptions. This recording of Mahler was not to be impeded, though, and the final result is superb!

Karsten Blüthgen

Translation: Janet & Michael Berridge



Original cover

Musikantischer Suitner, authentischer Mahler und eine Kirche unter Polizeischutz

„Suitner brachte durch seine Wiener Herkunft etwas Authentisches, Glaubhaftes mit.“ Erinnerungen beginnen zu leuchten, werden Zeitzeugen auf Tonaufnahmen angesprochen, selbst wenn sie mehr als dreißig Jahre zurückliegen. Sie müssen bei den Beteiligten wie dem zitierten Lothar Friedrich nur bleibende Eindrücke hinterlassen haben und das ist bei jenen Aufnahmen für eine Gustav-Mahler-Doppel-LP, die 1986 bei Eterna – VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR – erschien, zweifellos der Fall. Das Hauptwerk, die Fünfte Sinfonie, einst ein Durchbruch schon für den Komponisten, war gekoppelt mit Liedern aus der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“. Die Interpreten: Bariton Siegfried Lorenz, Staatskapelle Berlin, Otmar Suitner.

Dirigent Suitner, der 2010 in Berlin starb, war Österreicher. Das mag einer der Schlüssel zum Verständnis sein, warum diese Platte überhaupt entstehen konnte. Suitner war 1974 bis 1991 Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper Unter den Linden und damit zugleich Chef der Staatskapelle Berlin. Suitners Mozart blieb für manchen unerreicht. Aber Mahler? Dieser Komponist war seinerzeit kein Selbstläufer, kaum präsent. Inzwischen ist die Welt reich an zyklischen Aufführungen und Einspielungen – in spannend vielfältigen Auslegungen. „Mahlers Musik hat sich nicht nur in der DDR, sondern auch in der BRD und überhaupt in Europa sehr spät durchgesetzt“, sagt Eberhard Geiger, als Musikregisseur im Hause Eterna künstlerisch verantwortlich für Aufnahme und Schnitt. Der studierte Musikwissenschaftler verweist auf einen Durchbruch in der Mahler-Forschung erst in den 1950er-Jahren. „Als jüdischer Komponist wurde Mahler bis dato nicht gespielt. Auch durch die Zeit des Faschismus war er aus dem öffentlichen Bewusstsein gefallen.“ Geiger, der als Junge bis 1957 in Dresden lebte und die dortige Staatskapelle hörte, erinnerte sich an keine einzige Sinfonie. Selbst die Berliner Philharmoniker haben Mahler erst zögernd ins Repertoire aufgenommen.

Lothar Friedrich stimmt seiner Beobachtung zu. „Mahler gab es nicht gerade üppig“, erinnert sich der langjährige Violinist. 1964 kam er zur Staatskapelle Berlin, war lange Jahre im Orchestervorstand aktiv. Heute ist Friedrich Ehrenmitglied des Orchesters. Zyklische Mahler-Aufführungen gab es

bei der Staatskapelle erst unter Suitners Nachfolger Daniel Barenboim.

Den wenigsten ging es 1984, als die Aufnahme der Fünften Sinfonie entstand, wie Eberhard Geiger. Er leitete schon in den Sechzigern eine Einspielung mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Václav Neumann, später eine mit dem Berliner Sinfonie-Orchester unter Günther Herbig. „Anders als das Orchester kannte ich diese Mahler-Sinfonie also schon gut.“ Für die Staatskapelle war sie eine neue Erfahrung. Proben und Aufnahmen in der Christuskirche in Berlin-Oberschöneweide fielen fast zusammen. Lothar Friedrich: „Es war eine wirklich sehr intensive Begegnung mit Mahler. Mit einem Stück, das ich vorher nie gespielt, kaum gekannt hatte. Diese frische emotionale Beteiligung am Anfang war unbeschreiblich. Und natürlich schwärmte unser Dirigent vom Adagietto.“ Nach den Aufnahmen fand diese Sinfonie Einzug ins Konzertrepertoire des Orchesters. Schwärmen kann Violinist Friedrich noch immer. „Wenn ich die Aufnahme heute höre, fühle ich mich bestätigt. Suitner gelang eine tolle Balance – hier seine Emotionalität, da eine durch Intellekt regulierte Herangehensweise.“ Klarinettist Matthias Glander wurde von Suitner 1983 ins Orchester geholt. Nach der Zweiten Mahler – wo er noch die hohe Es-Klarinette spielte – war die Fünfte seine zweite Aufnahme unter dem Dirigenten. „Suitner wollte unbedingte Authentizität – und sei es durch mangelnde Routine. Das war für die Tonmeister nicht immer ganz einfach.“

Der Musikregisseur kann dies bestätigen und stützen durch mehrere Kooperationen mit dem Dirigenten: „Otmar Suitners Ansatz war ein naiver, anders als Pierre Boulez, der sehr analytisch arbeitete. Suitners Tiroler Art war eine musikantische.“ Beide hatten ein sehr gutes Verhältnis. Suitner dirigierte, ohne zu diktieren. „Mit ihm war immer gute Stimmung – das ist nicht selbstverständlich. Gab es etwas zu korrigieren, dann tat er es immer bereitwillig.“ Geiger konnte auch danach frei und verantwortungsvoll agieren: „Suitner brauchte die Abnahme nach dem Schnitt nicht. Er vertraute mir.“

An ein „stimmiges, unverkrampftes, fruchtbares Miteinander“ erinnert sich auch Siegfried Lorenz, von 1978 bis 1992 erster lyrischer Bariton an der

Lindenoper. Er kannte Suitner vom Opernbetrieb her sehr gut. 1982 sang er die „Wunderhorn-Lieder“ für die vierte Seite dieser Doppel-LP ein. „Er war sehr gelöst, nicht überkonzentriert – ein fantastischer Dirigent, mit Leichtigkeit und Begeisterung. Diese Lieder brauchten ein Orchester, das den puren Ausdruck bringt“, so Lorenz im Zusammenhang mit diesen schwer zu singenden, hochdramatischen Sätzen. „Mahler griff zu unglaublichen musikalischen Mitteln“, so Lorenz, der gar kein einzelnes Lied herausgreifen möchte.

Glander erinnert sich an die Aufnahmetage – 24. und 25. September und 10. bis 13. Dezember 1984 – noch genau. Es war wohl auch eine besondere Ära. „Unsere Musikregisseure haben sich immer nach Kräften um Präzision bemüht. Es war auch die Zeit, wo noch parallel im alten analogen und schon im neuen digitalen Verfahren aufgenommen wurde. Das müssen Sie sich so vorstellen: Im Studio saßen auf der einen Seite die Eterna-Leute mit dem Schnipselband und auf der anderen Seite die Japaner mit dem digitalen Aufnahmeset“, so Glander. Eberhard Geiger erklärt: „Wir haben für Tokuma mit aufgenommen, die Kollegen hatten ihre digitale Technik angeschlossen. Suitner war in Japan hoch angesehen und willkommen. Und natürlich gab es so Devisen für die DDR.“ Lothar Friedrich hat bis heute beide Produkte im Regal stehen – Vinyl von Eterna, Silberscheibe von Tokuma.

Vielleicht rühren die angenehmen Erinnerungen mit aus einem harmonisierenden Blick in die tiefere Vergangenheit. Womöglich entsprangen sie einer Situation, die keine Routine kannte und wo Orchester, Sänger und Dirigent über vergleichsweise großen Spielraum verfügten. „Bei Eterna hatten wir normalerweise in einer Sitzung von vier Stunden Dauer zehn Minuten Platte zu produzieren“, sagt Eberhard Geiger. Bei Labels aus dem Westen musste sehr viel schneller gearbeitet werden. „Sir Colin Davis kam nach Dresden sehr gern, weil wir auch im Studio Lukaskirche diese Zeit hatten!“ In zehn Sitzungen sei das Mahler-Projekt gut zu schaffen gewesen, trotz des Risikos, von Berliner Großstadtgeräuschen heimgesucht zu werden. Unweit der Christuskirche verläuft eine Straße, die schon damals stark befahren war. Und wenn Flugzeuge von Tempelhof kommend über die Kirche flogen, dann war an Aufnahmen nicht zu denken. Dann half auch der wegen der Produktion extra geordnete Polizeischutz vor der Kirche nichts mehr. Aber dieser Mahler kam in den Kasten. Und dazu gut!

Karsten Blüthgen

Berlin, den 18.6.1985

VEB Deutsche Schallplatten
TONBANDAUFNAHME ETERNA

MK-Nr.	Platten-Nr.	Tonband-Nr.
	8 27 616-17	CK 11.233 I-II

Angebot: Mai 1986

P STRETCHER STEREO U KOMPATIBEL

Komponist: Gustav Mahler
 Bearbeiter:
 Textdichter:
 Titel: 1.) Sinfonie Nr. 5 (1. u. 2. Teil)
 2.) Vier Lieder aus DES KNABEN WUNDERHORN
 Aus CK 10.659 II

Spielzeit: 93:45
 Seite 1 = 23:45
 Seite 2 = 15:50
 Seite 3 = 23:55
 Seite 4 = 20:15

- siehe Rückseite -

Zu 1: VEB Edition Peters, Leipzig. Bei Weitergabe d. Aufn. an Funk, Ferns., andere Verlage Firm. Nachr. an Verlag. Zu 2: Universal Edition A.G. Wien (üb. Vermerke: Lag Neue Musik, Berlin. Weitergabe d. Aufn. ohne besondere Genehmigung. des Verlages ausgeschlossen. Vermerke siehe Rückseite)

Interpreten: Zu 2: (Seite 4) Siegfried Lorenz, Bariton
 Staatskapelle Berlin
 Musikalische Assistenz: Joachim Freyer
 Dirigent: Otmar Suitner

Bemerkungen: Mit Maßstabteil!

Zu 1: Ort Christuskirche Berlin Datum
 Aufnahme: 24.-25. Sept. u. 10.-13. Dez. 1984. Zu 2: 1.-2. März 1982.

Cuttern:
 Synchron:
 Mischen:
 Bearbeitung:

	1"	1/2"	1/4"	Digital
Musikregie: <u>Zu 1:</u> Eberhard Geiger, Bernd Künge <u>Zu 2:</u> Eberhard Richter				X
Tonregie: Eberhard Richter			X	
Technik: Hartmut Kölbach			X	X
Schnittmeister: Ingrid Trumpf				

Berlin, den 18.6.1985

Aussteller: *[Signature]* Wissensch. Mitarbeiter: *[Signature]*

Freigabe am: 14. VI. 85

Musikregisseur: *[Signature]* Produktionsleiter: *[Signature]*

Tonregisseur: *[Signature]* Chef-Tonregisseur: *[Signature]*

Band an Archiv am: _____

Ag 310 82 DDR/IB 872 9 1/73

Original tape recording note

Gustav Mahler: Symphony No. 5 – Four songs from “Des Knaben Wunderhorn”

Even in his younger years Mahler praised the brilliance of Bachian polyphony. He even described his own inherent way of working as Bachian. Only in 1903, at 43 years of age, did Mahler fulfil his artistic ambition by writing his five-movement Fifth Symphony in a new, very complex polyphonic style. It is of symbolic significance that, when the work was premiered in Vienna under Mahler's baton on December 7, 1905, the only other work to be included in the programme was Bach's motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* (sing unto the Lord a new song).

In order to give each movement just the right musical weight, Mahler divided the work, which diverges from the traditional four-movement structure, into three sections. The first section encompasses the first and second movements, the third section covers the fourth and fifth movements and the second section comprises the middle movement. The gap in the score between the first and second sections is expressly annotated: “there follows a long pause”. After the three previous programmatic, text-based Wunderhorn symphonies, the Fifth came as a surprise: the composition is purely instrumental, devoid of any vocal movements. Bruno Walter, one of the first great conductors of Mahler, wrote: “Not one of my conversations with Mahler and not one of his notes has revealed that extra-musical thoughts or feelings influenced the writing of the Fifth.” Yet the work is not “absolute music” for some of its substance can be said to be of extra-musical import. Like all great works of art, Mahler's Fifth Symphony points to something beyond its scope. Whilst it no longer needs a narrative programme and eschews songs and texts, the symphony still presents a human drama.

The first section harshly juxtaposes sorrow and inner commotion. The first movement, a ponderous funeral march in C sharp minor, has a character reminiscent of the two earlier poignant Wunderhorn songs *Revelge* (reveille) and *Der Tamboursg'ssell* (the drummer boy). A touch of parody can then be heard in the following interlude; pain and parody usually feed into one another in Mahler's music. In the second movement in A minor, which is actually the main movement and represents a dramatic confrontation with the

first, the pain can no longer remain subdued. A storm of emotion is unleashed. The middle movement, the second section of the symphony, is annotated “Scherzo”. Often feisty, this movement is shaped by two dances, one a vigorous, rustic ländler; the other a subtle, courtly waltz. The next movement is the most straightforward one and, during the first performances of the symphony, was in fact the only movement that really captured the audience's attention.

This Adagietto is a rather brief idyll with sumptuous cantilenas and harmonies, written only for strings and harp. The final movement, a Rondo-Finale, adopts the practice inherited from Beethoven of combining rondo and sonata form. This movement starts without a pause, though hesitantly at first. In seemingly aimless, but reciprocal interjections, the individual instruments present the motifs that become the most important building-blocks of the entire movement. A motif played by the horn is an allusion to one of Mahler's early works, his Wunderhorn song *Lob des hohen Verstandes* (in praise of high intellect). The first rondo theme is followed by a fugue underpinned by a continuous quaver figuration that generates energetic activity and propulsive thrust. Everything serves one purpose: the dynamic development of a chorale-like theme. The primary key of this movement, which often undergoes rapid modulations, is D major, pitched one semitone above the key of the funeral march. The finale is less aggressive and confrontational: life has clearly taken a turn for the better, leaving all the quarrels and torment behind. Although ingeniously written, this final movement exudes a somewhat unusual aura, characterised by folk influences, elegant phrasing and a light sonority.

The Fifth Symphony was premiered under the composer's baton in Cologne on October 18, 1904. Its reception by the audience was mixed; the press was almost unanimously unappreciative in its reviews. It is not surprising that the work was rarely programmed back then. Whereas Richard Strauss's *Sinfonia domestica* would eventually be performed over 100 times, Mahler's Fifth cannot have been played more than ten times. Even Mahler was not entirely satisfied with this brass-heavy symphony. He started to revise the work in around 1910,

towards the end of his life. Anyone familiar with Mahler's way of working will know that this revision, although not his first, was arguably his most significant one, even though only the instrumentation was changed. On February 8, 1911, Mahler wrote in a letter from New York to Dr Georg Göhler, who directed the Riedel Choral Society and the orchestral concerts of the Leipzig Music Society: "I have finished the Fifth; the score had to be almost entirely re-orchestrated. It beggars belief that I could once again make such elementary mistakes. (It seems that the routine I developed while writing the first four symphonies badly let me down here because a totally new style requires a new technique.)" This new version, which is much more clearly and logically orchestrated than the original score, is the only version played nowadays. Its first performance took place in Leipzig under the direction of Georg Göhler on January 9, 1914 (nearly three years after Mahler's premature death). This time the groundbreaking symphony made a profound impression on the audience and critics, an indication that the musical climate (not to mention the political situation) had fundamentally changed by the eve of the First World War.

As mentioned above, similar emotions are expressed in the funeral march of the Fifth Symphony and the Wunderhorn songs *Revelge* and *Der Tambours' sell*, which are recorded here too. Mahler's appreciation of literature has to this day been considered somewhat dubious: the lyrics by Friedrich Rückert, whom the composer unstintingly admired, are of questionable quality, as are the poems taken from the anthology *Des Knaben Wunderhorn* (the boy's magic horn), which was published by Achim von Arnim and Clemens Brentano. The folk style of these writings is said to be artificial and their Romantic sentiment too ostentatious. And yet they exude a unique appeal – now humorously open-hearted, now deathly sad, but always cryptic. Whether evoking images of animals, soldiers, love or worship, the songs are mostly narrative, set against musical subject-matter that does not follow any psychological programme but instead conjures up an objective, albeit damaged, world.

On March 2, 1905, Mahler wrote in a letter to the Vienna-based music critic Ludwig Karpath that he had devoted himself "heart and soul" to the Wunderhorn collection only because the "nature and tone of this poetry is set apart from that of any other kind of literary poetry and might be better described as 'nature and life' (which is the very source of all poetry) rather than 'art'." The end of the letter is revealing too: "And there can be no doubt that it is I, mocked as I was for many years for that choice of mine, who did in the end set the fashion going. But it certainly is comical, in the circumstances, that precisely my settings of these songs

are yet to be performed whereas my imitators are already very famous and their songs frequently sung." *Revelge* (1899) and *Der Tambours' sell* (1901) are chronologically the last of Mahler's Wunderhorn songs. Given that these songs are essentially text-based character pieces, it stands to reason that Mahler would call a whole group of such songs "humoresques". With one song written in the tempo of a march and the other in the style of a dirge, these two humoresques present the dark and gloomy side of this folk song collection and are surely the two most powerful and plaintive orchestral songs from Mahler's quill. The devastating force emanating from these works is evident again in Mahler's final phase, by which time the world of *Des Knaben Wunderhorn* has been lost. *Revelge* and *Der Tambours' sell* are joined on this release by two other similar but earlier Wunderhorn songs (*Der Schildwache Nachtlied*, which means "the sentry's night-song", is dated to January 28, 1892). Echoes of all these songs can be heard even in the works of Alban Berg, who despite his exaggerated expression still does not come close to emulating Mahler's bitterness.

Eberhardt Klemm (original LP sleeve notes, 1986)
Translation: Janet & Michael Berridge

Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 5 – Vier Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“

Schon in jüngeren Jahren rühmte Mahler das „Wunder“ der bachschen Polyphonie. Sogar seine eigene „angeborene Art zu arbeiten“ bezeichnete er als „bachisch“. Aber erst die fünfsätzig Fünfte Sinfonie, welche Mahler 1903, 43-jährig, beendete, befriedigte seinen Kunstverstand: Sie ist in einem neuen, sehr komplexen polyphonen Stil geschrieben. Es hatte symbolische Bedeutung, dass Mahler bei der von ihm geleiteten Wiener Erstaufführung des Werkes (am 7. Dezember 1905) allein die Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* von Bach mit aufs Programm setzte.

Um die Gewichte der einzelnen Sätze genauer zu verteilen, hat Mahler das Werk, welches die klassische Norm von vier Sätzen sprengt, in drei Abteilungen gegliedert: Die erste Abteilung umfasst Satz 1 und 2, die dritte Satz 4 und 5, während die zweite dem Mittelsatz vorbehalten ist. Zwischen erster und zweiter Abteilung steht in der Partitur der ausdrückliche Vermerk: „folgt lange Pause“. Nach drei vorangegangenen programmatischen, textgebundenen „Wunderhorn“-Sinfonien war die Fünfte eine Überraschung: Hier gibt es keinen Vokalsatz mehr, nur noch rein instrumentale Musik. Bruno Walter, einer der ersten großen Mahler-Dirigenten, schrieb: „Es ist mir aus keinem Gespräch mit Mahler bekannt geworden, aus keiner Note ersichtlich, dass außermusikalische Gedanken oder Gefühle auf die Komposition der Fünften eingewirkt haben.“ Und doch ist das Werk keine „absolute“ Musik in dem Sinne, dass es Musik und nichts als Musik sei. Wie alle große Kunst weist auch die Fünfte Sinfonie von Mahler über sich hinaus. Sie benötigt zwar kein Programm mehr, kann auf Lieder und Texte verzichten und stellt trotzdem ein menschliches Drama vor.

In der ersten Abteilung werden Trauer und seelischer Aufruhr hart nebeneinandergestellt. Der erste Satz, ein schwer lastender Trauermarsch (in cis-Moll), ist im Charakter mit den beiden früheren erschütternden *Wunderhorn*-Liedern „Revelge“ und „Der Tambours‘sell“ verwandt. Erst das folgende Zwischenspiel klingt leicht parodistisch – Schmerz und Parodie berühren sich bei Mahler meist sehr eng. Im zweiten Satz, dem eigentlichen Hauptsatz (in a-Moll), welcher eine dramatische Auseinandersetzung mit dem ersten

darstellt, lässt sich der Schmerz nicht länger bändigen. Es kommt zu einem Sturm der Gefühle. Der Mittelsatz – die zweite Abteilung der Sinfonie – ist mit „Scherzo“ überschrieben. Er wird, im Charakter oft sehr grimmig wirkend, von zwei Tänzen bestimmt: einem robusten, bäurischen Ländler und einem subtilen, großstädtischen Walzer. Der nächste Satz ist der am leichtesten zugängliche. Bei den ersten Aufführungen der Sinfonie war er denn auch der einzige Satz, bei dem das Publikum aufhorchte.

Dieses „Adagietto“, eine nicht lange währende Idylle mit schwelgerischen Kantilenen und Harmonien, ist nur für Streicher und Harfe geschrieben. Der letzte Satz, ein „Rondo-Finale“, übernimmt die von Beethoven herrührende Tradition, Rondoform und Sonatenhauptsatz miteinander zu verbinden. Der Satz setzt ohne Pause ein, zunächst jedoch nur zögernd. Gleichsam absichtslos, aber einander antwortend, tragen die einzelnen Instrumente ihre Motive vor. Sie werden die wichtigsten Bausteine des ganzen Satzes. Ein Motiv – das des Horns – ist ein Selbstzitat, es stammt aus dem frühen *Wunderhorn*-Lied „Lob des hohen Verstandes“. Dem ersten Rondothema folgt eine Fuge. Ihr Thema mit seiner ununterbrochenen Achtelbewegung zeugt von energischer Aktivität und treibender Kraft. Alles ist auf ein Ziel hin angelegt: auf die dynamische Entwicklung eines choralartigen Themas. Die Haupttonart des oft sehr rasch modulierenden Satzes, D-Dur, liegt beziehungsweise einen Halbton über der Tonart des Trauermarsches. Das Finale ist weniger Kampf und Auseinandersetzung: Es hat dies hinter sich, es steht schon zu sehr im „besseren Leben“. Obwohl von höchstem geistigen Anspruch, besitzt diese Schlussmusik zugleich etwas Seltenes: Volkstümlichkeit, Eleganz der Formulierung und leichten „Tonfall“.

Die Fünfte Sinfonie wurde am 18. Oktober 1904 in Köln unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Ihre Aufnahme durch das Publikum war geteilt, die Presse reagierte beinahe ohne Ausnahme verständnislos. Kein Wunder, dass das Werk damals selten auf den Programmen zu finden war. Während zum Beispiel Richard Strauss' *Sinfonia domestica* seinerzeit über 100 Aufführungen erlebte, wurde Mahlers Fünfte allenfalls zehn Mal gespielt.

Selbst Mahler war mit der blechgepanzerten Sinfonie nicht ganz zufrieden. Gegen Ende seines Lebens – um 1910 – ging er an eine Revision. Es war, wie jeder mit Mahlers Arbeitsweise Vertraute weiß, nicht die erste Überarbeitung eines Werkes, wohl aber die eingreifendste, obwohl sie nur die Instrumentation betraf. „Die Fünfte“, schrieb Mahler am 8. Februar 1911 aus New York an Dr. Georg Göhler, den Leiter des Riedel-Vereins und der Orchesterkonzerte der ‚Musikalischen Gesellschaft‘ in Leipzig, „habe ich fertig – sie musste faktisch völlig uminstrumentiert werden. Es ist mir unfassbar, wie ich damals wieder so völlig anfängerhaft irren konnte. (Offenbar hatte mich die in den ersten 4 Symphonien erworbene Routine hier völlig im Stich gelassen – da ein ganz neuer Stil eine neue Technik verlangte.)“ Ausschließlich in dieser Neufassung, deren Instrumentation noch klarer und „analytischer“ ist als die ursprüngliche, wird das Werk heutzutage gespielt. Ihre erste Aufführung fand erst am 9. Januar 1914 – fast drei Jahre nach Mahlers zu frühem Tod – unter Georg Göhlers Leitung in Leipzig statt. Der Eindruck der bedeutenden Sinfonie sowohl auf das Publikum als auch auf die Kritik war nunmehr sehr groß. Zeichen dafür, dass sich das musikalische Klima – und nicht nur dieses – am Vorabend des Ersten Weltkrieges grundlegend geändert hatte.

Wie schon erwähnt, gibt es in emotionaler Hinsicht Gemeinsamkeiten zwischen dem Trauermarsch der Fünften Sinfonie und den ebenfalls hier eingespielten „Wunderhorn“-Liedern „Revelge“ und „Der Tamboursg’sell“. Mahlers Literaturverständnis hält man noch heute für etwas suspekt; denn nicht nur die Lyrik des vom Komponisten eigensinnig geliebten Rückert sei fragwürdig, sondern auch die Gedichte aus der von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebenen Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“. Der Volkston dieser Gebilde sei unecht, ihre romantische Kunstrezeptur zu offenkundig. Und doch geht von ihnen ein eigenartiger Reiz aus. Die bald lustig-naiven, bald todtraurigen, immer hintergründigen Gedichte, seien es nun Lieder mit Tier-symbolik, seien es Soldaten-, Liebes- oder religiöse Lieder, sind meist erzählend; sie kommen einer Musik entgegen, deren Subjekt keinem psychologischen Programm gehorcht, sondern eine, wenn auch beschädigte, objektive „Welt“ entwirft.

Wenn sich Mahler, wie er dem Wiener Musikkritiker Ludwig Karpath schrieb (2. März 1905), der „Wunderhorn“-Sammlung „sozusagen mit Haut und Haar“ verschrieb, so deshalb, weil sich „Art und Ton dieser Poesie von jeder anderen Art Literaturpoesie wesentlich unterscheidet und beinahe mehr Natur und Leben – also die Quellen aller Poesie – als Kunst genannt

werden könnte“. Aufschlussreich auch der Schluss des Briefes: „Und dass ich, der lange Jahre hindurch wegen meiner Wahl verhöhnt wurde – schließlich den Anstoß zu dieser Mode gegeben habe, ist außer Zweifel. Es ist dabei allerdings komisch, dass eben meine Kompositionen dieser Texte bis jetzt noch unaufgeführt blieben, während meine Nachahmer bereits sehr berühmt und gesungen sind.“ „Revelge“ (1899) und „Der Tamboursg’sell“ (1901) sind die chronologisch letzten „Wunderhorn“-Lieder Mahlers. Es sind Charakterstücke mit Text, eine ganze Gruppe solcher Lieder nannte Mahler denn auch beziehungsweise „Humoresken“. Das eine Lied im Tempo eines Marsches und das andere, trauermarsch-artige gehören der dunklen Seite, der Nachtseite jener Volksliedsammlung an. Mahler sind mit diesen zwei „Humoresken“ sicher seine stärksten und herbsten Orchesterlieder gelungen. Das Niederschmetternde, die Gewalt, die von ihnen ausgeht, hält selbst noch in Mahlers letzter Phase an, als die „Welt“ aus „Des Knaben Wunderhorn“ versunken war. „Revelge“, „Der Tamboursg’sell“ und die beiden anderen ähnlichen „Wunderhorn“-Lieder (sie sind älter – „Der Schildwache Nachtlied“ ist datiert mit 28.1.1892) senden Impulse sogar bis zu Alban Berg, der aber, trotz übersteigerter Expression, an die mahlersche Bitterkeit nicht heranreicht.

Eberhardt Klemm (Originaler LP-Klappentext, 1986)

STK

Dowdy / Mi

STRETCHER

STEREO
KOMPATIBEL

OK 11.233 III

kon. 0005: Aufnahme Nr. 5

Umschnitt	Band		Folie				Kassette			
	1	2	1	2	1	2	1	2		
Seite	11233 III		827617-3							
Spieldauer	23:47									
Pegel	-6 dB	Seite 4: 10658 II								
Begrenzer										
Höhen	10 kHz +3 dB									
Präsenz										
Tiefen										
Kernrillen			0							
Bemerkungen										
Sicherheitsumschnitt	-		Rillendichte R/mm							
Tonmeister	Gas		Durchmesser der letzten modulierten Rille							
Datum	10. Juli 1985		Schnitt: Nummer, Datum, Techniker, Apparatur Digitalband beutzel							
Stereo	STEREO KOMPATIBEL									
Mono										
Stretcher	STRETCHER									
Ag 310-78-DDR B 1084 IV-27-11 115 5,0										

Original master tape