

FESTSAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonntag, den 1. Oktober 1950, 19 Uhr

FESTKONZERT

anläßlich des 80jährigen Bestehens
der Dresdner Philharmonie

Dirigent:

Professor Heinz Bongartz

HEINZ BONGARTZ **Verwandlungen und Fuge über ein Thema
aus Mozarts »Don Giovanni«**

WOLFGANG AMADEUS MOZART **Sinfonie B-dur KV. 319**

Allegro assai

Andante moderato

Menuetto

Finale Allegro assai

JOHANNES BRAHMS **Sinfonie Nr. 1, c-moll**

Un poco sostenuto — Allegro

Andante sostenuto

Un poco Allegretto e grazioso

Adagio

Allegro non troppo ma con brio

Vorankündigung: Beginn der beiden Anrechtsreihen „A“ 10 Philharmonische Konzerte,
Sonntag, den 8. Oktober 1950; „B“ Mozart-Zyklus, Sonnabend, den 21. Oktober 1950

(19509) D 05 950 0,6

Z U R E I N F Ü H R U N G

Heinz Bongartz' „Verwandlungen und Fuge über ein Thema aus Mozarts ‚Don Giovanni‘“, op. 32, sind durch ein weltberühmtes Musikstück angeregt, das auch schon den jungen Chopin zu brillanten Variationen für Klavier und Orchester, op. 2, inspiriert hatte.

(Und der junge Robert Schumann hat darüber seine erste große Kritik geschrieben!)

Das Duettino zwischen Don Giovanni und Zerline „La ci darem la mano“ (Reich mir die Hand, mein Leben) ist zum Gegenstand einer Variationenreihe gemacht, die — und hierbei ist Max Regers großes Vorbild wohl ebenso unverkennbar wie unumgebar — in sieben Charakterstücken (man könnte auch von sinfonischen Szenen sprechen) die melodischen, harmonischen, rhythmischen Entwicklungsmöglichkeiten des Themas aufgreift und in einer wirbelnden Fuge ausklingen läßt. Das aus dem Duettcharakter des Stückes abgeleitete instrumentale Frage- und Antwortspiel, das schon bei der Aufstellung des Themas betont ist, wird in den sich anschließenden Variationen folgerichtig fortgesetzt und abgewandelt. So geben der Hornklang und die Echowirkungen der Oboe der ersten Variation die besondere Färbung; so ist die zweite aus motivischen Zerlegungen und Umstellungen der Melodie gewonnen und vor allem den Holzbläsern anvertraut; so zeigt die dritte Bläser und Streicher in kontrastreichem Klangspiel, wobei chromatisch dahinjagende Triolenfiguren mit Trillerketten abwechseln und aus dem Seitengedanken des Duetts ein Triosatz entwickelt wird. Die langsam dahinschreitende vierte Variation, in der sich Englisch Horn und Klarinette in der thematischen Führung ablösen, versetzt durch die feierliche Grandezza des Ausdrucks und die melodischen Arabesken der Solobläser das Thema aus der heiteren Mozartsphäre in ein spanisch-maurisches Lokalkolorit. „Frisch und lustig“ werfen sich in der fünften Variation die Instrumente flüchtige Erinnerungen an die melodische Urgestalt zu; alles ist hier in ruhelos treibende Chromatik aufgelöst, die auch in der folgenden Variation dem ruhig fließenden Gesangston den Charakter verleiht. Im von der Haupttonart B-dur am weitesten sich entfernenden Fis-dur der siebenten Veränderung wird der von Trompeten und Posaunen vorgetragene thematische Einfall schwingvoll vom ganzen Orchester umspielt.

Dann setzt die Schlußfuge ein, die aber überraschend ihre Triebkraft nicht aus dem Hauptthema gewinnt, sondern aus dem neu auftauchenden Kopfmotiv der berühmten „Champagner-Arie des Don Giovanni“. Die moussierende Sektstimmung wird im vielstimmigen Spiel des Orchesters kunstvoll kontrapunktiert, bis dann mit dem Eintritt der schweren Blechbläser das Hauptthema in der Vergrößerung dem Champagnerthema „die Hand reicht“ zu einer wirkungsvollen Krönung des Ganzen.

Die Sinfonie Nr. 33 in B-dur von Wolfgang Amadeus Mozart gehört in seine mittlere Schaffenszeit. Er hat sie 1779 in Salzburg komponiert, in einer Zeit, in der Mozart mit ungeheurer Konzentration arbeitete. Ein Jahr vorher war seine Mutter in Paris gestorben, die ihn auf seiner großen Reise über München und Mannheim nach Paris begleitet hatte. Diese Reise galt der Vertiefung der musikalischen Bildung Mozarts. In den bedeutenden Musikstätten Europas nahm er gierig alle Bestrebungen und Richtungen des musikalischen Lebens in sich auf, die er in seinen Werken verarbeitete und ausschöpfte. So lernte Mozart in Mannheim die Orchesterbehandlung und die Formenwelt der Mannheimer Schule kennen, während er in Paris die Eigentümlichkeiten des französischen Schaffens mit seinem Hang zur Präzision, zur geistvollknappen Aussage und zur Ironie bewunderte und in sich einsaugte. 1779 war das Jahr, in dem Lessing „Nathan

den Weisen“ schrieb und Gluck seine „Iphigenie auf Tauris“. Die viersätzigige Sinfonie ist ein solches konzentriertes Werk voller Geist und zärtlichem Gefühl. Wer die Sprache des musikalischen Handwerks versteht, kommt aus dem Staunen und dem Entzücken über die Fülle und die Art der Verflechtung der Motive und Themen nicht mehr heraus. Hier ist eine Feinarbeit festzustellen und zu bewundern, die nur den größten Meistern eigen und möglich ist.

Der erste Satz, frisch und klar im Klange, bringt die vorgeschriebenen zwei Themen, wobei sich, nach mozartischer Eigenart, das zweite als lyrisches Thema etwas chromatisch gibt. Zu bewundern ist weiterhin, daß Mozart mit den sparsamsten Mitteln arbeitet und eine durchsichtige Musik schreibt, die bis in die letzte Note hinein zu hören und zu verstehen ist.

Der zweite (langsame) Satz ist voller Empfindungen, die einen etwas schmerzlichen Charakter haben. Vielleicht erinnert sich Mozart des Todes seiner so sehr geliebten Mutter? Das übersichtliche Menuett mit seinem schlichten Trio offenbart viel Sinn für Humor. Auch das Finale, der Schlußsatz, ist in der Sonatenform gebaut: mit zwei Themen, mit einer Durchführung, die Ansätze zu kontrapunktischer Schreibweise zeigt, und einer Reprise. Aber die geistsprühende, lebendige Art Mozarts zu musizieren läßt den Hörer vergessen, mit welcher Genauigkeit und mit welchem Können dieses Werk gearbeitet ist.

Wenn auch diese Sinfonie nicht sehr bekannt ist, so kündigt sie doch von der bedeutenden Meisterschaft Mozarts, der in der kurzen Spanne seines Lebens (1756—1791) zu den höchsten Gipfeln der Musik emporstieg.

Brahms 1. Sinfonie, op. 68, wurde 1877 veröffentlicht. Die Einleitung zum ersten Satz ist voll größter Spannungen, der Orgelpunkt der Pauke zu Beginn stützt eine Musik von dramatischer Wucht und Erhabenheit. Der Aufbau dieses Satzes ist klassisch, beide Themen sind klar formuliert und deshalb klar zu erkennen. Brahms hat nun eine eigene Art der Durchführung, die sein Wesen seinen grüblerischen Ernst und seine spröde Verhaltensweise deutlich erkennen läßt. Der englische Dramatiker Priestley sagt in einem Roman über dieses Werk einmal, daß er den Eindruck habe, daß Brahms mürrisch und grollend in der Ecke stehe und der übrigen Welt den Rücken kehre. Er hat nicht ganz Unrecht, weil er mit diesem Bild die Neigung zum Pessimismus, der Brahms niemals ganz Herr werden konnte, andeutet. Auch Clara Schumann sagt ihm selbst in einem Briefe, sie fürchte sich vor der Düsternis und Kantigkeit seiner Seele, die sich gerade in diesem Satz offenbare, der mit dem Orgelpunkt des Beginns wieder abschließt. Der liebliche zweite Satz, der ebenfalls zwei musikalische Gedanken entwickelt, wird in der Mitte von dramatischen Erregungen gestört, die keinen inneren Frieden aufkommen lassen. Der dritte Satz ist, ganz entgegen der Gepflogenheit Beethovens, kein Scherzo oder Menuett, sondern ein graziöses Allegretto. Die schlichte Melodie des Beginns, die in ihrer Umkehrung fortgeführt wird, kann aber nicht den Ernst und die Resignation verhindern, die sich dann in diesem Satz durchsetzt. Gleich dem Anfangssatz beginnt auch der Schlußsatz mit einer Einleitung, die mit Spannung und Größe geladen ist. Dann entfaltet sich wiederum echt sinfonisches Geschehen — Brahms wählt die Sonatenform auch für den Schlußsatz. Das erste Thema mit seinem Anklang an den Hymnus der „Neunten“ steht dem weicheren, lyrischen zweiten Thema gegenüber, so daß sich auch hier dramatische Ballungen ergeben, die jedoch in eine strahlende C-dur-Coda einmünden, die dem Werk einen sieghaften Abschluß verleiht.