

Konzert DER DRESDNER PHILHARMONIE

Freitag, 16. Oktober 1953, Magdeburg, Kristallpalast, 20 Uhr

Dirigent: Generalmusikdirektor Professor Heinz Bongartz

Nationalpreisträger

Solist: Professor Friedrich Wührer, Wien (Klavier)

Ouvertüre zur Oper „Euryanthe“

Carl Maria von Weber

(1786-1826)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5

Ludwig van Beethoven

Es-Dur, op. 73

(1770-1827)

Allegro

Adagio un poco mosso

Rondo - Allegro

PAUSE

Symphonie Nr. 7 E-Dur

Anton Bruckner

Allegro moderato

(1824-1896)

Adagio

Scherzo (sehr schnell)

Finale (bewegt, jedoch nicht schnell)

DEUTSCHE KONZERT- UND GASTSPIELDIREKTION

CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)

Ouvertüre zur Oper „Euryanthe“

1823 wurde die große heroisch-romantische Oper „Euryanthe“, op. 81 in Wien uraufgeführt. Von diesem Werk, das Webers schon begründeten Ruf vertiefen half, hört man im Konzertsaal die Ouvertüre ziemlich häufig. Mit Recht! Weber hat sich in diesem Werke um eine Tonsprache und um eine Aussage bemüht, die an der Sprache seines großen Zeitgenossen Beethoven geschult ist. Die Ouvertüre ist klar und übersichtlich in der Sonatenform aufgebaut. Nach einleitenden, markanten Takten mit sehr lebendigen Triolen in den Streichern wird von dem gesamten Bläserchor das erste Thema hingestellt, dem als Gegensatz nur das von den Streichern getragene zweite Thema in seiner lyrischen Haltung gegenübersteht. Aus diesem Kontrast entwickelt Weber mit großer handwerklicher Kunst einen immer spannenden Durchführungsteil, in dem die Triolen des Anfangs und ein aus dem ersten Thema entwickelter punktierter Rhythmus eine wichtige Rolle für den Aufbau des Werkes spielen. Eine sehr zarte Episode von gedämpften Streichern schiebt sich ein, um darauf einer stürmischen Entwicklung und einem feurigen Ablauf zu einem glanzvollen Schluß hin freie Bahn zu lassen.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur, op. 73

Das fünfte Klavierkonzert in Es-Dur, op. 73, aus dem Jahre 1809, kann mit Fug und Recht eine Sinfonie mit Soloklavier genannt werden. Das Orchester begleitet nicht mehr nur das Soloinstrument, wie es bisher Brauch war, sondern beteiligt sich am Aufbau des gesamten Werkes und an der Verarbeitung des thematischen Materials. In diesem Konzert ist das besonders deutlich. Nach der gleichsam improvisierenden und präludierenden Einleitung setzt ein sinfonischer Satz ein, der scheinbar zunächst ohne solistische Mitwirkung auszukommen versucht und auch auskommt. Hundert Takte lang hört man absolutes sinfonisches Geschehen, erlebt man reine sinfonische Formgesetzlichkeit mit den beiden Themen in ihrer Durchführung. Das ganze Werk hindurch spürt man Beethovens großen Atem, das italienische Element seines Wesens, das schwer um die Ausgewogenheit von Geist und Gefühl ringt, um das Gleichgewicht von Form und Inhalt, die ihm seiner Veranlagung nach gar nicht liegt. Nach dem Einsetzen des Soloklaviers beginnt in dem wahrhaft großen ersten Satz eine schwerwiegende, tiefschürfende Auseinandersetzung, die eine Diskussion um weltanschauliche Fragen unter bedeutenden Geistern ähnelt. Es ist kein Wunder, daß man dieses Konzert als den Gipfel der gesamten Konzertliteratur ansieht, weil sich jedem, der es hört, die geistige Größe aufzwingt.

Der 2. Satz ist in seiner zarten Tönung und Färbung ein starker Gegensatz zu dem vorhergehenden Aufeinanderprall von Thesen und Antithesen, aber auch er hält die geistige Höhe. Nicht einmal im Schlußbrondo läßt Beethovens

Spannkraft nach. Er hat den Kehrauscharakter früherer Rondos überwunden und stellt — sein Streben nach klassischem Gleichgewicht führt ihn dahin — dem gedanklich schwer ringenden ersten Satz einen geistvollen, sprühenden, in gelöstere Regionen vorstoßenden Schlußsatz gegenüber, der aber durch die Beethovenschen Errungenschaften in der Kunst der motivischen Behandlung sein Gewicht hat. Beethoven hat dieses Werk selbst nicht mehr gespielt. Es ist eines jener Werke von ihm, die ein damaliger französischer Redakteur (Paris 1810) folgendermaßen beschreibt: „Der erstaunliche Erfolg der Kompositionen Beethovens ist ein gefährliches Beispiel für die Kunst der Musik. Er glaubt eine Wirkung zu erzeugen, wenn er mit den barbarischen Dissonanzen nicht spart und alle Instrumente großen Lärm vollführen läßt.“ Prof. Laux

ANTON BRUCKNER (1824–1896)

Symphonie Nr. 7 E-Dur

Es war Anton Bruckner im Traum gesagt worden, daß die 7. Sinfonie die Sinfonie des Erfolges werden würde. Vom ersten Thema des ersten Satzes nämlich, einem wahrhaft grandiosen Thema, wie es selbst Anton Bruckner, dem Meister des sinfonischen Themas, selten gelungen ist, erzählte er: „Dieses Thema ist gar nicht von mir. Eines Nachts erschien mir Dorn (es war dies ein Freund aus der Linzer Zeit, der Nachfolger Kitzlers) und diktierte mir das Thema, das ich sogleich aufschrieb: „Paß auf, mit dem wirst du dein Glück machen!“ Bruckner, der dem Traum mehr traute als seinem eigenen Genie, mochte es geglaubt haben, daß hier überirdische Mächte im Spiel waren. Jenes Thema erscheint nach zwei Einleitungstakten (Tremolo der Violinen mit dem Grundton und der Terz des Es-Dur-Dreiklanges) in den Celli und in den Hörnern, die von den Bratschen abgelöst werden. Später tritt dann die Klarinette hinzu. (Welch eine Kunst der Nuancierung durch die Instrumentation!) Dann wird es im Glanz des vollen Orchesters wiederholt. Nicht minder bedeutend ist der Einfall, der das zweite Thema melodisch und, über das erste hinausgehend, auch harmonisch sehr reizvoll gestaltet. Und gerade dieses „Gesangsthema“ wird in kontrapunktisch reicher Weise weitergeführt, bis es in den Violinen in Umkehrung erscheint. Eine große Steigerung führt zum Einsatz des dritten Themas, das nicht wie sonst bei Bruckner ein „Monumental-Thema“ ist, sondern in einem geheimnisvollen Pianissimo daherkommt, ein Unisono in den Streichern, das die Holzbläser nur unmerklich auflockern. Es wird schließlich zu einer großen Steigerung geführt, die im dreifachen Forte des Blechs ausklingt. Die Trompete leitet mit dem Thema-Kern einen ruhevollen Abgesang ein, aus dem das Horn mit der „Vergrößerung“ jenes Thema-Kerns in die Durchführung überleitet. Gleich die erste Partiturseite gibt ein Bild von der kontrapunktisch dichten und zugleich hochpoetischen Weise, wie Anton Bruckner die von Joseph Haydn in die Sinfonie eingeführte Kunst der Themen-Veränderung und Themen-Kombination handhabt. Die Klarinetten beginnen mit dem ersten Thema in Umkehrung, die Oboe folgt nach einem Takt diesem Beispiel. Dann setzen die Posaunen mit einer dunkel grundierenden Akkordfolge von wenigen Takten ein. Sie wird abgelöst von

der Flöte, die solo das dritte Thema andeutet, eine luftige Brücke zur Wiederholung des gleichen Vorgangs, der im Detail aber verändert ist. Die Flötenfigur leitet jetzt über zum Einsatz der Celli, die mit seelenvollem Ton dem zweiten Thema (ebenfalls in Umkehrung) für längere Zeit das Wort geben. Im weiteren Verlauf der Durchführung drängt sich das erste Thema in den Vordergrund. Immer wieder begegnen wir seinen weiten, die Höhe und Tiefe abmessenden Schritten. Aus der Wirrnis entlegener Tonarten findet Bruckner durch eine ebenso einfache wie kühne Halbtonrückung in die Haupttonart E-Dur zurück und tritt damit in die Reprise ein. Auch in dieser Sinfonie ist sie nicht eine einfache Wiederholung der Exposition. So erscheint zum Beispiel gleich das erste Thema in den Celli zusammen mit seiner Umkehrung in den ersten Violinen und in der Flöte. Eine sehr ausführliche Coda auf einem 53 Takte währenden Orgelpunkt E schließt mit dem Material des ersten Themas den Satz ab.

Der zweite Satz wurde drei Wochen vor Wagners Tod entworfen. Bruckner sagte von ihm in einem Briefe an Felix Mottl: „Einmal kam ich nach Hause und war sehr traurig; ich dachte mir, lange kann der Meister unmöglich mehr leben, da fiel mir das cis-moll-Adagio ein.“ Dem Charakter des Themas, aber auch dem Ausspruch Bruckners entspricht die feierliche Instrumentierung mit den „Wagnertuben“, die Bruckner hier zum ersten Male verwendet. Künden sie von Tod und Bitternis, so sprechen die mit dem zweiten Teil des Themas einsetzenden Streicher Trost und Hoffnung aus. Der Stachel ist dem Tod genommen. Das will Bruckner sagen, wenn er hier sich selbst zitiert, die Stelle: „Non confundar in aeternum“ (nicht werde ich zuschanden werden in Ewigkeit) aus dem „Te Deum“, das gleichzeitig mit der Sinfonie entstanden ist. Auch das zweite Thema atmet den Geist des Friedens und der gelösten Beschaulichkeit. Bis dann in einem Anhang Trauer sich herabsenkt wie ein dunkelsamtner Vorhang. Soweit nämlich war Bruckner mit der Komposition gelangt, als die Trauerbotschaft vom Tod Wagners aus Venedig kam. „Und nun“, so sagte er, „schrieb ich dem Meister die eigentliche Trauermusik.“

Im Scherzo, das in der Mitte ein idyllisch-pastorales Trio mit sich führt, also ganz nach dem klassischen Schema gebaut ist, kündigt das Hauptthema (Trompete) eine kämpferische Haltung an. Es wird berichtet, daß Bruckner zu diesem Thema durch das Krähen eines Hahnes angeregt worden ist. Wenn dies der Wahrheit entspricht, so läßt sich ein solcher Hahnenruf, Weckruf des frühen Tages, durchaus mit unserer Deutung indentifizieren. Kämpferisch ist dann auch die Haltung des Finales, dessen Hauptthema in seiner weiten Schwingung, mit seinen ausgreifenden Schritten an das des ersten Satzes erinnert, durch seine Rhythmisierung aber energischer, heldischer erscheint. Der Mann, der sich des Erfolges sicher ist, steht vor uns. Er schenkt uns einen seiner gewaltigsten, sinfonischen Sätze. Sehr treffend nannte eine zeitgenössische Kritik (nach der Berliner Aufführung im Jahre 1887 unter Karl Klindworth) das Werk einen „vom Kopf bis zum Fuße geharnischten Riesen“.

Zur Uraufführung gelangte die Sinfonie in Leipzig im Dezember 1884 unter Leitung von Artur Nikisch, der das Werk zu einem vollen Sieg führte. Das Leipziger Publikum und die Leipziger Kritik hatten die Bedeutung dieser denkwürdigen Aufführung begriffen. Mit ihr trat Anton Bruckner als ein Meister der Sinfonie in das Bewußtsein der Musikwelt ein.