

Halle, 27. 10. 57

KONZERT DER

DRESDNER

PHILHARMONIE

Leitung: Generalmusikdirektor Professor Heinz Bongartz

Johannes Brahms
(1833—1897)

Sinfonie Nr. 4 e-moll, op. 98
Allegro non troppo
Andante moderato
Allegro giocoso
Allegro energico e passionato

Richard Strauss
(1864—1949)

Don Juan, Tondichtung nach Nikolaus Lenau,
op. 20

Dmitrij Schostakowitsch
(geb. 1906)

Sinfonie Nr. 6 op. 53
Largo
Allegro
Presto

DEUTSCHE KONZERT- UND GASTSPIELDIREKTION

Die 4. Sinfonie in e-Moll von **Johannes Brahms** (1833—1897) ist als einer der Höhepunkte in seinem Schaffen anzusehen. Brahms war in den Jahren des Entstehens dieses Werkes (1884—1886) auf der Höhe seiner Meisterschaft angelangt. Seit je liebte er das Spiel mit musikalischen Formen, wohl aus dem Gefühl heraus, sich innerhalb des allgemeinen Formzerfalls der Romantik zu sichern. Brahms stellte sich beim Schaffen der 4. Sinfonie selbst ein Problem, das der strengsten Formgebundenheit, um aber gerade dadurch im Schöpferischen eine große Freiheit zu gewinnen. Es ist unmöglich, die Fülle satztechnischer Einzelheiten aufzuzählen, die buchstäblich vom ersten bis zum letzten Takt dieses großen, schwerblütigen Werkes festzustellen sind. Die Kenner stehen mit Staunen vor dieser Kunst, vor dieser Meisterschaft des Handwerklichen, vor diesem Wissen um die Geheimnisse des Schaffens. Aber man merkt der Musik nicht an, daß sie so viel Zucht und Überlegung, so viel Kunstreichtum und aus dem Nachdenken Entstandenes enthält. Denn trotz des stark reflektierenden Einschlages macht sie den Eindruck eines geschlossenen Ganzen, ruft sie die Wirkung eines Organismus hervor. Freilich wirkte sie nicht sofort so auf die Zeitgenossen und Freunde des Meisters. Der ihm sehr zugetane berühmte Musikkritiker Hanslick sagte nach dem ersten Anhören, er habe den ganzen Satz über die Empfindung gehabt, als ob er von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde. (Woraus man ersehen kann, daß sich sogar Kritiker im ersten Augenblick irren können.)

Im ersten Satz verarbeitet Brahms mit größter Kunst zwei Themen. Die Sinfonie beginnt sofort mit dem ersten, weitgespannten Thema. Demgegenüber ist das zweite sehr kurz, es ist den Holzbläsern und Hörnern übergeben und spielt in der gesamten Verarbeitung und Durchführung nicht die Rolle wie das wichtigere erste Thema. Der zweite Satz erblüht in einer Fülle melodischer Schönheiten (Klarinetten- und Violoncellengesang), die aber eine gewisse Melancholie nicht bannen können. Das Scherzo ist demgegenüber sehr derb und energisch, ja beinahe wild. Brahms schreibt zwar *giocoso* (fröhlich, heiter) drüber — aber es ist die etwas schreckliche, bärbeißige Heiterkeit eines grimmigen Alten. Der vierte Satz ist zunächst ein technisches Kunststück. Als Chaconne aufgebaut, hört man 32mal das Thema, aber immer verändert, mit einer solchen Kunst der Variation ausgestattet, daß nicht einen Augenblick lang irgendwelche Langeweile auftritt. Zugleich ist aber dieser Satz auch von einer solchen geistigen Konzentration, daß Ehrfurcht und Staunen erweckt werden vor dem Höhenflug, zu dem menschlicher Geist fähig ist. Dieser Satz ist nicht nur in Brahmsens Schaffen, sondern im menschlichen Schaffen überhaupt ein Höhepunkt.

DON JUAN

ein Versfragment von Nikolaus Lenau

op. 20

I.

Don Juan (zu Diego)

Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Möcht' ich durchziehn im Sturme des Genusses,
Am Mund der letzten sterben eines Kusses.
O Freund, durch alle Räume möcht' ich fliegen,
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor Jede,
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen. —

II.

Don Juan (zu Diego)

Ich fliehe Überdruß und Lusterermattung,
 Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,
 Die Einzle kränkend, schwärm' ich für die Gattung.
 Der Odem einer Frau, heut' Frühlingsduft,
 Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.
 Wenn wechselnd ich mit meiner Liebe wandre
 Im weiten Kreis der schönen Frauen,
 Ist meine Lieb' an jeder eine andre;
 Nicht aus Ruinen will ich Tempel bauen.
 Ja! Leidenschaft ist immer nur die neue;
 Sie läßt sich nicht von der zu jener bringen,
 Sie kann nur sterben hier, dort neu entspringen,
 Und kennt sie sich, so weiß sie nichts von Reue.
 Wie jede Schönheit einzig in der Welt,
 Hinaus und fort nach immer neuen Siegen,
 So ist es auch die Lieb', der sie gefällt.
 So lang der Jugend Feuerpulse fliegen!

III.

Don Juan (zu Marcello)

Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,
 Er hat vertobt, und Stille ist geblieben.
 Scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen;
 Vielleicht ein Blitz aus Höh'n, die ich verachtet,
 Hat tödlich meine Liebeskraft getroffen,
 Und plötzlich ward die Welt mir wüst, umnachtet;
 Vielleicht auch nicht; – der Brennstoff ist verzehrt,
 Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.

Nikolaus Lenau

Die Tondichtung „Don Juan“ nach Nikolaus Lenau komponierte **Richard Strauss** als opus 20 in den Jahren 1887/88. Nach der sinfonischen Fantasie „Aus Italien“ war das seine zweite sinfonische Dichtung in einem Satz, wie sie als musikalische Form von Hector Berlioz und Franz Liszt vorbereitet worden war.

Mit dem „Don Juan“ begann Richard Strauss die Reihe seiner meisterhaften Tondichtungen, die ihn neben seinen Opern in aller Welt bekannt machten. Es folgten „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“ und „Also sprach Zarathustra“. Den Höhepunkt bildeten „Don Quichote“, „Ein Heldenleben“ und die „Sinfonia domestica“.

Die der Partitur vorangestellten Worte Nikolaus Lenaus sind kein Programm, sondern viel eher ein Hinweis. Strauss verwahrte sich gegen eine thematische Analyse auf der ersten Partiturseite. Ihm genügten die Lenauschen Verse als Einführung für die Hörer.

Die geniale, vom ungestümen Lebensmut der Jugend durchpulste Tondichtung beginnt im leuchtenden E-Dur mit dem ersten Don-Juan-Thema. In drei scharf profilierten Seitenthemen treten uns drei Frauen entgegen, die in den Bannkreis Don Juans gerieten: Zerlinchen, charakterisiert durch ein zärtlich-scheues Motiv, ihr folgt die Witwe des Grafen, und schließlich erscheint Donna Anna, die von Don Juan als ideale Verkörperung der Frau umschwärmt wird. Das Motiv des Überdrusses berichtet uns von der inneren Unrast Don Juans, der unersättlich von Frau zu Frau getrieben wird, aufgestachelt vom Verlangen nach Genuß. Ein neues Thema Don Juans klingt auf: Fort geht es zu neuen Abenteuern. Das bunte, verwirrende Leben des Karnevals umfängt den Hörer. Don Juan wird von seinem Dämon verfolgt. Rauschhaft steigert Strauss die Musik zu einem strahlenden Höhepunkt. Die Ernüchterung bleibt nicht aus. Ein klagender a-moll-Akkord wird vom

griellen Klang der Trompete durchstoßen. Der Tod triumphiert. Don Juan unterliegt.

Das glänzend und virtuos instrumentierte Werk hat in den vergangenen siebenzig Jahren nichts von seiner spontanen Aussage verloren. In dieser Musik vereinen sich Inspiration und Form zu einer organisch gewachsenen Einheit von zwingender Größe. Ernst Krause nannte in seinem Straussbuch den Don Juan ein „Werk, in dem sich der junge Stürmer und Dränger mit der prüden bürgerlichen Gesellschaft, mit dem ‚öden Biersumpf‘ seiner Münchner Kapellmeistererfahrungen auseinandersetzt und mit dem vulkanischen Feuer seiner Musik zeigte, wie überströmende Lebenskraft stärker wirkt als Ewig-Unbefriedigtsein und Vergehn. Ein Werk, das die Zeit widerspiegelt.“

Die 6. Sinfonie Dmitrij Schostakowitschs entstand 1939. Sie erregte Bewunderung und Ablehnung, doch die Kraft der Erfindung, die Stärke der Aussage und nicht zuletzt die musikalische Substanz überzeugten im Laufe der Jahre auch die hartnäckigsten Skeptiker. Durch mehrmaliges Hören mußten sie erfahren, daß die „Sechste“ eine organische Weiterführung der umjubelten „Fünften“ bedeutete. Beide waren Meisterwerke, wenn auch in Inhalt, Form und Aussage auf verschiedenen Ebenen beheimatet. Schostakowitschs 6. Sinfonie bewies wieder einmal, daß der Wert eines Kunstwerkes nicht allein darin liegt, daß es beim erstmaligen Hören von jedem Menschen (gleich welcher Vorbildung) verstanden wird, sondern daß es auch Kunstwerke gibt, die uns Aufgaben stellen, die mit Forderungen an uns herantreten und unsere volle Hörbereitschaft verlangen, Sinn und Wert des Kunstwerkes – wie es einmal Johannes R. Becher formulierte – „zu enträtseln und zu forschen, was sich dahinter verbirgt“. Das gilt nicht nur für die zeitgenössische Musik, sondern genau so für einzelne Schöpfungen der Klassik, denn wer wagte zu behaupten, Bachs „Kunst der Fuge“ oder Beethovens späte Streichquartette ganz zu verstehen?

Ungewöhnlich ist die Form der „Sechsten“, die aus nur drei Sätzen besteht, ungewöhnlich ist auch die Monothematik des ersten Satzes: Das Thema des einleitenden Largos trägt rezitativische Züge und wird im Laufe der musikalischen Entwicklung variiert. Man hat das Largo einmal treffend mit einem „tiefen und verdichteten“ Monolog verglichen: Ein Mensch sinniert und grübelt, philosophiert und denkt nach. Düstere Farben herrschen vor, Stimmungen der Schwermut und Resignation bestimmen den Charakter der Musik. Die Spannung verdichtet sich. Klangreibungen unterstreichen diese Tendenz, doch es kommt zu keinem befreienden Aufschwung. Im Mittelteil wird das Prinzip der musikalischen Deklamation fast zu einem Sprechen der Instrumente gesteigert. Reizvoll die koloristische Untermalung durch die vielfältigen Triller in fast allen Stimmen. Die Koda faßt noch einmal zusammen: Hoffnungslos, ohne Ausweg verklingt das Largo. Das folgende Allegro kann mit einem beschwingten, anmutig bewegten Scherzo verglichen werden. Es ist, als ob die Klarinette einen witzigen Walzer anstimmen wollte, und auch das zweite Thema verstärkt mit seinem volkstümlichen Ländlerton den fröhlichen Grundklang der Musik. Witz und Parodie werden in diesem geistreichen Satz nie Selbstzweck: Auch die ungewöhnlichsten Kontraste klanglicher und rhythmischer Art werden der inhaltlichen Idee des Ganzen eingeordnet.

Ein drittes Thema (in den Celli und Bässen erklingend) rundet den Satz. „Bekenntnis zum Leben“ könnte über dem Finale als Leitwort stehen. Im Rhythmus eines Galopps beginnt das Presto. Ganz ähnlich im Charakter ist auch das zweite Thema. „Schelmisch und anmutig“ nennt es Martynow, der Biograph Schostakowitschs. Die Vorschläge der Holzbläser vergleicht er mit tschilpenden Spatzen! Im Mittelteil des Finale werden von Schostakowitsch neue Gedanken gleich ergänzenden Episoden eingeführt.

Im Gegensatz zu den beiden ersten kammermusikalisch durchsichtigen instrumentierten Sätzen verwendet der Komponist in diesem Mittelteil in weit stärkerem Maße den Zusammenklang des gesamten Orchesters und erreicht damit auch dynamisch einen organisch sich entwickelnden Höhepunkt. Komik, Witz und Parodie werden durch das rhythmische Gegeneinander drastisch unterstrichen. Die rhythmische Akzentuierung wird zu einem Stampfen gesteigert, das auch noch die Koda durchpulst. Es erübrigt sich, darauf hinzuweisen, daß sich musikalische Schönheit nicht nur durch harmonischen Wohlklang, instrumentale Weichheit und gedankliche Leichtigkeit auszeichnet, sondern in erster Linie Ausdruck der Wahrhaftigkeit ist. Ohne den Untergrund des Geistigen bleibt Schönheit nur ein ästhetisierendes Spiel im abstrakten Raum des Nichts, ein Spiel um des Spieles willen

G. Schm.