

ANTONÍN DVORÁK 7. Sinfonie d-Moll

„Ich denke mir Ihre Sinfonie noch ganz anders als diese“, sagte Brahms über die 6. Sinfonie seines Freundes Dvořák, die im Jahre 1886 entstanden war. Bald reifte in Dvořák der Plan zu einem neuen sinfonischen Werk, und als die Leipziger Philharmonische Gesellschaft, die den tschechischen Komponisten neben zu ihrem Ehrenmitglied ernannt hatte, vier Jahre später eine Sinfonie bei ihm bestellte, machte er sich sofort an die Arbeit. „Die Arbeit an der Sinfonie für London hält mich völlig gefangen“, schreibt Dvořák am 22. Dezember 1884 an einen seiner Freunde. „Ich habe für nichts anderes Sinn. Die Sinfonie soll und wird, wie ich hoffe, so sein, daß die ganze Welt von ihr sprechen wird.“ Und wirklich nimmt dieses Werk eine Sonderstellung im Gesamtwerk des Komponisten ein. Wie im gleichzeitig entstandenen Klaviertrio in d-Moll, so überwiegt auch in der 7. Sinfonie ein Zug leidenschaftlicher Aufkündigung gegen die Härten und Beschwernisse des Lebens, häufige Konflikte, erbitterte Seelenkämpfe werden in den vier Sätzen dieses Werkes ausgetragen. Wenn im letzten Satz schließlich die Lebensfreude die Oberhand gewinnt und die Sinfonie in hellem D-Dur ausklingt, so kommt hier Dvořáks ursprüngliche Natur zum Durchbruch. Denn dramatische Kämpfe und tragische Konflikte lagen dem schlichten, ausgeglichener Wesen des Komponisten eigentlich fern. Mit Vorliebe besang Dvořák die Schönheiten des menschlichen Daseins. Innige Gefühlstiefe, erge Natur- und Volksverbundenheit zeichnen fast all seine Werke aus.

Schon das düster heranschleichende Hauptthema des ersten Satzes (Allegro maestoso) kündigt von der neuen Sprache, die der Komponist in der 7. Sinfonie spricht. Es beruht auf einem veränderten Septakkord zusammen, der melodisch in der absteigenden Sechshundertfigur des scharf akzentuierten, kämpferischen zweiten Themas wiederkehrt. Das dritte Thema dieses in Sinfoniesatzform angelegten Satzes ist von lyrischem Charakter und wird zuerst von den Holzbläsern vorgegeben. Überall, wo es im Verlaufe des Satzes erklingt, glänzen sich die Wegen der stürmischen Erregtheit. Am Ende der dramatischen Durchführung taucht es noch einmal auf, wird jedoch gleich vom Hauptthema verdrängt, und in der leidenschaftlich bewegten Coda fehlt es dann völlig.

Der zweite, in F-Dur stehende Satz (Poco Adagio) ist dreiteilig und in Variationsform angelegt. Die lyrische Stimmung des Anfangs wird im Marsch durch dramatische Akzente verschärft, während am Ende die innig-verhaltene Melodik des ersten Teils wiederkehrt und den Satz im zartesten Pianissimo verklingen läßt.

Dem Scherzo (Vivace) fehlt die für diesen Satztyp übliche ausgelassene Stimmung. Das beschwärende, von der Intonation der tschechischen Volksmusik lebende Hauptthema birgt Kraft und Energie in sich. Ein mit einer Triole beginnendes absteigendes Motiv verleiht auch diesem Satz einen dramatischen Unterton. Pastoraler Wechselklang der Holzbläser beschwört im Trio eine friedliche Naturstimmung herauf. Der wiederholte erste Scherzeteil wird durch eine humoristische Episode erweitert. Hier verdrängt sich der ernste Grundton, der den ganzen Satz durchzieht, zu verhaltener Wehmut – bis der pochende Rhythmus des Anfangs wieder aufgenommen wird.

Mit seinem Oktavsprung setzt das spannungsgeladene Hauptthema des in Sonatenhauptsatzform gehaltenen Finales (Allegro viv.) ein. Aber erst bei seinem dritten Erklingen offenbart es in Fortissimo das volle Orchester seinen heroischen Charakter, der es befähigt, das erbitterte Ringen zum siegreichen Ende zu führen. Das zweite, mit einem Quinzeprung beginnende Thema trägt die Gemüths des Siegers schon in sich, während das dritte, zuerst von den Celli vorgebrachte, sangliche Thema innere Ruhe und Gelassenheit ausstrahlt. Die Durchführung bringt die in dem Hauptthema schäumenden Kräfte zur vollen Entfaltung. Eine sieghafte Coda beendet diese großartige, leidenschaftlich-harke Sinfonie, die in hellem Dur mit dem Hauptthema des Finales ausklingt.

Reinhold Kubik



Anton Dvořák

Gelegentliches Beispiel!
Für die Sinfonie in F-Dur, die ich nicht
als ein gottbegnadetes Werk an-
gesehen habe - ist es ein gutes Beispiel
für die Art, wie man die Sinfonie
schreiben kann, wenn man sie
schon einmal geschrieben hat.
Ich habe sie nie
geschrieben.
Jan. 1884

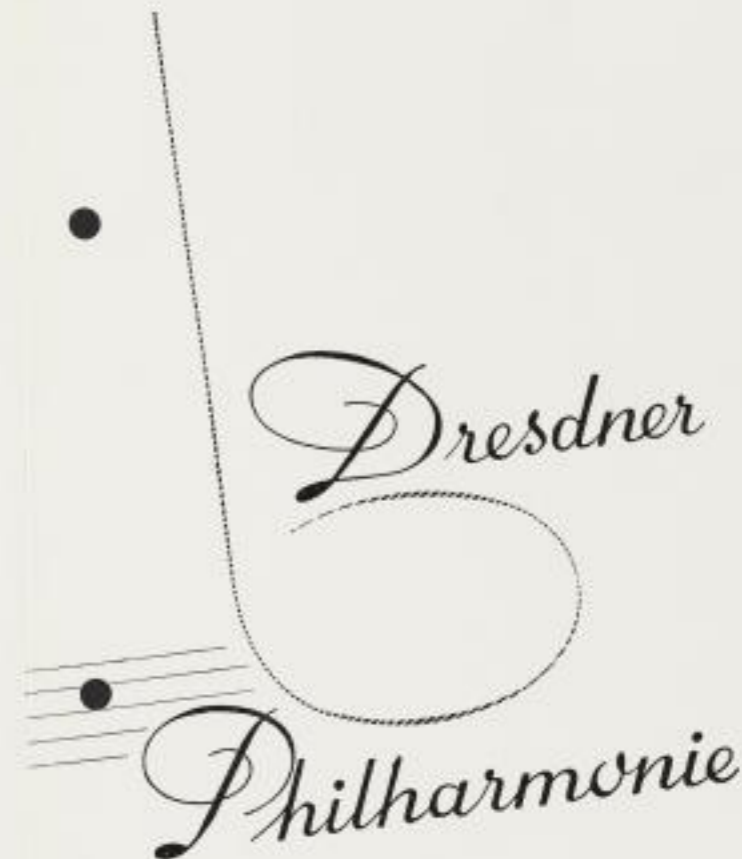
Reinhold Kubik an Dvořák

LITERATURHINWEISE

Vetter: Der Klavierschüler, Peters-Verlag, Leipzig 1952
Martynow: Dmitri Schostakowitsch, Henschelverlag, Berlin 1947
Souris: Anton Dvořák, Artia-Verlag, Prag 1952

EINFÜHRUNGSVORTRÄGE

Prof. Dr. Mlynarský



2. Philharmonisches Konzert - Ansicht A 1959/1960

0044/003 III-2-2 975 1.4. 31 G 003/24

Samstags, 26. September 1999, 19.30 Uhr, Anrecht A 1

Sonntag, 27. September 1999, 19.30 Uhr, Anrecht A 2

2. Philharmonisches Konzert

Dirigent:

Siegfried Geißler

Solist:

Ferdinand Baumbach, Dresden (Violine)

Franz Schubert 6. Sinfonie C-Dur

1817–1828

Adagio – Allegro

Andante

Scherzo: Presto

Finale: Allegro moderato

Dmitri Schostakowitsch Konzert für Violine und Orchester, op. 90

1916–1928

Nocturno – Moderato

Scherzo – Allegro

Passacaglia – Andante

Burleske – Allegro con fejo

PAUSE

Anton Dvořák 7. Sinfonie d-Moll, op. 70

1865–1874

Allegro maestoso

Poco Adagio

Scherzo: Vivace

Finale: Allegro

FRANZ SCHUBERT 6. Sinfonie C-Dur

Wenn Schubert auch in erster Linie als der klassische Meister des lyrischen Liedes gilt, so ist seine Instrumentalmusik doch keineswegs von geringer Bedeutung. Sinfonik, Klavier- und Kammermusik nehmen einen breiten Raum in seinem Schaffen ein. Von den insgesamt zehn Sinfonien des Komponisten gehören zwei nicht über die Skizzen hinaus. Auffallend ist die Parallele der Tonarten in Schuberts sinfonischen Schafften – sie findet sich später bei Bruckner wieder. Die 1. und 3. Sinfonie stehen in D-Dur, die 2. und 5. in B-Dur, die 6. und 7. Sinfonie in C-Dur. Fast ein Jahrzehnt liegt zwischen der Entstehung der beiden Schubertschen C-Dur-Sinfonien, der „großen“, 68-jährigen Sinfonien, die der Meister ein halbes Jahr vor seinem Tode beendete, und der sogenannten „kleinen“, weitaus weniger bekannten 6. Sinfonie aus den Jahren 1817/18. In zweifacher Hinsicht besteht die Bezeichnung „kleine“ C-Dur-Sinfonie zu Recht. Schon rein äußerlich unterscheidet sich das frühere Werk durch seine geringere Ausdehnung von dem – um mit Schumanns Worten zu sprechen – „himmlischen Längen“ der „großen“ C-Dur-Sinfonie. Darüber hinaus deutet dieser Zusatz aber noch einen tiefen Unterschied an: Die „kleine“ C-Dur-Sinfonie steht stilistisch der Kammermusik nahe. Schabert schrieb sie für ein kleines Orchester, das aus den üblichen Hausmusikinstrumenten war und seit 1813 zu regelmäßigen Mustern zusammenkam.

Den ersten Satz eröffnet eine für jene Zeit typische Adagio-Einführung, die von einem Triokornmotiv beherrscht wird. Das manier-beckte Hauptthema des sich anschließenden Allegros erklingt zuerst in den Holzbläsern, die sich das zweite, seinem Charakter nach mit dem ersten verwandte Thema vortragen. Die Grundstimmung des nach klassischem Formenschema angelegten Satzes ist reinlich; Heiterkeit – nur gelegentlich durch einige Mollwendungen getrübt – die sich stillerwie im nun Oberbau zeigen. Das folgende Andante beginnt mit einem innig-schlichten Thema in den Violinen; erst in seinem Mittelteil werden größere Klangfarben aufgesucht. Das Thema erscheint in immer neuer Beleuchtung. Durch die vorhergehende Triolenbeziehung wird eine Brücke zur Adagio-Einführung geschlagen. Im folgenden Presto hucht das deutlich an Beethoven gemahnende Scherzo vorüber. Es ist das erste seiner Art in den sechs frühen Sinfonien Schuberts; das Scherzo der Vierten ist dem Charakter nach ein Menuett im Vivacissimo. Der letzte, stark von der Wiener Volkstanzmusik durchdrungene Satz ist in B-Durform gehalten. In bunter Wechsel reihen sich Haupt- und Nebenthemen aneinander und werden zu ganzen Episoden ausgearbeitet. Die an den ersten Satz anknüpfende heitere, ausgelassene Stimmung des von einem stark punktierten Rhythmus getragenen Satzes mündet dieses liebeswürdige, zu Unrecht vernachlässigte Werk wirkungsvoll ab.

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH Violinkonzert

In den dreißiger Jahren bezeichneten Professore und Chatschaturjan die Linie des modernen Violinkonzertes im zwei wertvolle, heute schon fast „klassisch“ gewordene Werke. Im Jahre 1935 war es wieder ein sowjetischer Komponist, der die musikalischen Welt ein bedeutendes Werk dieser Gattung schenkte: D. Schostakowitsch. Neben dem Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester und dem Klavierkonzert ist es das dritte Instrumentalkonzert des Komponisten. Er widmete das Violinkonzert David Oistrach, der es im Oktober 1935 in Leningrad uraufführte. „An dem Violinkonzert, wie auch an vielen anderen Werken D. Schostakowitschs, beeindruckt mich besonders der außerordentliche Ernst, die Tiefe der schöpferischen Erfindung, das echt sinfonische Denken“, erklärt der in aller Welt bekannte Künstler. „In der Premier des Konzerts gibt es keinen zufälligen oder äußerlichen Effekt, der die innere logische Entwicklung des Geschehens unterbrechen würde. Dieses sinfonische Denken D. Schostakowitschs offenbart stets tiefe Gedanken über das Leben, über die Schicksale der Menschen.“

Die Anlage des Werkes sucht von der klassischen Form ab: An die Stelle des Dreiteiligkeit ist eine Folge von vier Sätzen getreten. Auch die Satzbezeichnungen – Nocturno, Scherzo, Passacaglia und Burleske – überraschen in einem Violinkonzert.

Als breiter melodischer Strom entfaltet sich das erste Thema des Nocturno in der Solovioline über dem dunklen Klang der Streicher. Die unauffällige dahindringende lyrische Melodie geht naheliegendermaßen in das ebenfalls vom Soloinstrument vorgetragene zweite Thema über. Beide Themen ergänzen einander, sie sind durch gleiche rhythmische Bewegung und ihren lyrischen Charakter verbunden. Auf Grund der polyphonen Sinfonik und der aus ihr resultierenden scharfen harmonischen Zusammenklänge entsteht eine eigenartig intensive dramatische Gespanntheit, die erst gegen Ende des Satzes eine Aufhebung erfährt.

In wirbelnder Bewegung setzt das folgende Scherzo ein. Sein mit dem dritten Satz der 10. Sinfonie verwandtes Hauptthema tragen zunächst die Holzbläser vor. Die Instrumentation dieses Satzes – wie überhaupt des ganzen Werkes – ist meisterhaft. Mit Ausnahme des Mittelsatzes sind die Streicher im Scherzo äußerst sparsam verwendet, so daß sich die Möglichkeit zu einer solistischen Behandlung der übrigen Instrumente ergibt. Die Solovioline fügt sich glänzend in diesen durchsichtigen Klangkörper ein. Im Mittelteil des Scherzos wird die zweite Bewegung des Satzes durch einen grotesken Tanz im Zweivierteltakt mit stark volkstümlichen Einschlag unterbrochen.

Edle Schönheit und Wärme des Gefühls zeichnen den dritten Satz, die Passacaglia, aus. Schon das kraftvolle, von gewichtigen Passus durchzogene, siebenstimmige Hauptthema besitzt großartige Ausdruckskraft. In breitem sinfonischem Strom entwickelt sich der Satz. Immer mehr Stimmen schichten sich über das im Verlaufe der Passacaglia neuronal erklingende Thema. Immer intensiver und dramatischer wird die Aussage. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung bringt die Solovioline das Thema in Oktaven. Danach folgt eine allmähliche Abnahme der Spannung, und die aus dem Material der drei vorangehenden Sätze aufbauende Kadenz setzt ein. Sie entfaltet sich in einer großen dynamischen Steigerung, um auf ihrem Höhepunkt unvermittelt in den letzten Satz überzugehen. Der letzte Satz, die unbeschwertere Frühlichkeit dieses vor Liebesfreude strahlenden Satzes bilden einen scharfen Kontrast zu den drei ersten Sätzen. Die polyphone Sinfonikführung ist fast ganz aufgegeben; die Burleske lebt von der Innerton des russischen Volkstanzes. Inmitten dieses Frohsinns erklingt wie eine ernste Mahnung das Thema der Passacaglia in der Klarinette und gibt den beiden, äußerlich durch die Kadenz verbundenen, scharf kontrastierenden Sätzen auch einen inneren Zusammenhang.