

Themas unterbrochen, bis dann die Durchführung wieder mit dem feierlichen Hauptthema (Posaunen) beginnt. Nach konzertvollster kontrapunktischer Verarbeitung der Themen leuchten sie in der Reprise alle nochmals geduldrig auf. Die Coda schließt in einem gewaltigen Orgelpunkt mit dem klangprächtig gesteigerten Hauptthema.

Am zweiten Satz, einem feierlichen und erhabenen Adagio, arbeitete Brückner, als Richard Wagner, der von ihm so Verführte, in Venedig krank darniederlag. Eine bange Ahnung hatte ihn befallen. Dem Dirigenten Felix Motil schrieb er: „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.“ Brückner hatte den Satz bis zum Forte-fortissimo in C-Dur komponiert, als Wagner (am 13. Februar 1883) in Venedig starb. „Sehen Sie“, erzählte er dem Musikkritiker Theodor Helm, „genau so welt war ich gekommen, als die Depesche aus Venedig eintraf – und da habe ich geweint, so wie gewohnt – und dann erst schrieb ich dem Meister die eigentliche Trauermusik.“ Es ist dies die Coda des Satzes – „zum Andenken an den brüderlichsten, unsterblichen Meister aller Meister“. Die Darstellung tiefer Trauer ist der Inhalt des Satzes, doch fehlen auch nicht Züge des Trostes und gläubiger Hoffnung. Das erste Hauptthema tragen „Wagner-Tuben“ (aus dem „Ring des Nibelungen“ übernommene tiefe Blechblasinstrumente) „sehr feierlich“ vor. Die trostvolle Streicherstelle entstammt Brückners gleichzeitiger entstandenem „Tedeum“ („Nicht werde ich zustanden werden in Ewigkeit“). Ein Beckenschlag unterstreicht den Höhepunkt des Satzes.

Lebensgefühnd ist der Charakter des nach klassischem Muster gebauten Scherzosatzes, der auf das erdrückte Adagio folgt. Ein fast kämpferisches, trotziges Trompetenthema gibt entscheidende Impulse. Idyllisch und wäher-selige Beschaulichkeit herrschen im Triotell. Nach einer spannenden Generalpause setzt wieder das hastende Scherzo ein. – Das Hauptthema des Finales ist aus dem des ersten Satzes abgeleitet, wobei sich das feierliche Pathos jenes Gedankens nunmehr ganz ins Heldische, Kraftvoll-Stürmische gewandelt hat. Das punktierte Thema erscheint in den ersten Violinen zum Tremolo der zweiten Violinen und Bratschen und wird zunächst von den Bläsern, dann von den Holzbläsern übernommen. In As-Dur stimmen die Violinen, über musokosom Pizzicato der tiefen Streicher, ein eindrucksvolles Choralthema an – Ausdruck uralten Göttervertrauens, wie es Brückner eigen war. Dennoch gewinnt der Choral nicht die Bedeutung, die ihm als zweitem Thema eigentlich zukäme. Ein markanter dritter Gedanke löst kämpferische Auseinandersetzungen aus. Die ausgedehnte Durchführung beginnt wichtig mit dem Hauptthema. Die großartige Steigerung der Coda, die in einem Orgelpunkt auf E ihren Höhepunkt findet, vermittelt das Bild eines Helden, der sich seiner eigenen Kraft bewußt geworden ist. Nicht grundlos nannte eine Kritik aus dem Jahre 1881 das Werk einen „vom Kopf bis zum Fuß geharnischten Riesen“. Es ist außer der Sinfonie die einzige Sinfonie, die Brückner nicht umgearbeitet hat.

Dr. Dieter Härtwig

Vorankündigung

Nächste Konzerte im Antracht A
9./10. und 11. Oktober 1964, jeweils 19.30 Uhr
Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr, Dr. Dieter Härtwig
26./27. September 1964, jeweils 19.30 Uhr
I. Außerordentliches Konzert
Dirigent: Gerhard Rolf Bauer
Solist: Rudolf Kehrre, Sowjetunion
H. Rottger Sinfonische Meditationen (Uraufführung)
W. A. Mozart Klavierkonzert C-Dur KV 467
P. Tschaiakowski Klavierkonzert b-Moll

Freier Kartenverkauf!

DRESDNER
Philharmonie

I. PHILHARMONISCHES KONZERT 1964/65



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Freitag, 11. September 1964, 19.30 Uhr

Sonnabend, 12. September 1964, 19.30 Uhr

Sonntag, 13. September 1964, 19.30 Uhr

1. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Horst Förster

Solisten: Walter Hartwich, Dresden

Günter Siering, Dresden

Johann Sebastian Bach

1685-1750

Doppelkonzert für 2 Violinen d-Moll

Vivace

Largo ma non troppo

Allegro

Anton Bruckner

1824-1896

7. Sinfonie E-Dur

Allegro moderato

Adagio

Scherzo (sehr schnell)

Finale (bewegt, doch nicht schnell)

ZUR EINFÜHRUNG

Das Instrumentalkonzert, in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts noch eine junge Gattung, spielt in Johann Sebastian Bachs Gesamtwerk eine wesentliche Rolle. Wie in den „Brandenburgischen Konzerten“ übernahm der deutsche Meister die von den Italienern geschaffene Form. Speziell Antonio Vivaldis Solokonzerte zogen ihn immer wieder an; allein 18 Konzerte dieses Komponisten bearbeitete er. Schon in der Art, wie sich Bach die Anregungen seiner Vorbilder zunutze machte, liegt seine Größe beschlossen: nicht nur, daß er diese an Reichtum und Tiefe der Gedanken, an Kühnheit der Phantasie übertraf, ihm genügte auch nicht das bloße Dialogisieren zwischen Tutti- und Solopartien. Er verschränkte Soloinstrument und Orchester aufs innigste, indem er eine enge kontrapunktisch-motivische Verflechtung der Solo- und Tuttianteile vornahm und so die spätere Form des klassischen Instrumentalkonzerts vorwegnahm.

Neben Bachs Violinkonzerten a-Moll und E-Dur ist das heute erklingende Konzert für zwei Violinen und Streichorchester d-Moll in seiner Oktavgestalt erhalten. Es gehört zu den lautersten und bedeutendsten Zeugnissen Bachscher Kunst. Einen männlich-bestimmten Charakter hat der erste Satz. In strenger Kanonführung setzen die Tuttiinstrumente ein, stimmen die beiden Soloviolen ihr eigenes Thema an. Ein unerhört schöner, abwechslungsreicher Zwiesgespräch entfaltet sich – gefühlmäßig sofort erfäßbar, trotz aller kontrapunktischer Verflechtung des thematischen Materials. Der langsame Mittelsatz des Doppelkonzerts, ein Largo in F-Dur, darf zu den herrlichsten Eingebungen Bachs gezählt werden. Es ist eine wunderbar friedvolle Düst' der sich im Quintkanon folgenden Soloinstrumente, die im Satzverlauf ihre Themen gegenseitig tauschen, sich mit teils bewegten, teils ruhigen Figuren umschlingen und einander ablösen. Aus der blühend edlen Melodik dieses Largo spricht stärkste menschliche Gefühlskraft, Herzenswärme, die einfach verzaubernd wirkt. Einen dramatisch-stürmischen Akzent in das musikalische Geschehen des Konzerts bringt der Schlußsatz, obgleich es auch hier nicht an ruhigeren Seitengedanken fehlt. Wieder sind die Tuttianteile des Orchesters mit den Solopartien aufs engste miteinander verzahnt.

Die Musikgeschichte nennt Anton Bruckner mit Recht einen Sinfoniker, „nicht weil er im wesentlichen Sinfonien geschrieben hat oder weil er mit der Zahl Neun in Beethovens Nachbarschaft steht, sondern weil er in dieser Form sein Göttliches so ausgesagt hat, daß wir es aus der Entwicklungsgeschichte der Sinfonie nicht mehr wegdenken können. Bruckner hatte unablässig gelernt, geübt und ausgeübt, das Letztere nicht wie ein Instrumentalanalist oder Dirigent auf breiter Basis, sondern auf der Orgelbank. Er hatte musikalisches Kapital in kleiner Münze angehäuft, aber nicht, um es wie ein Geizhals zu horten, sondern um Zinsen daraus zu schlagen zu gegebener Zeit. Er war, als er die Reihe seiner Sinfonien begann, weder ein Mann der kühlen Berechnung, der sich etwa gesagt hätte, dies oder jenes verlangt die Gegenwart, noch war er einer, der in blinder

Vermessenheit nach den Sternen griff, sondern das Große, hier die Sinfonie, war ihm gerade groß genug, um es auf seine Art zu fällen, zu erfüllen“ (M. Dahnert). Berechtigt weist Friedrich Blume darauf hin, daß Bruckners Weltanschauung von einer Reihe elementarer Gegensatzpaare bestimmt ist: „Gott und Teufel, Leben und Tod, Gut und Böse, Seligkeit und Verdammnis, Licht und Finsternis, Niederlage und Sieg sind die Welt, in der er lebt.“ „Das ist auch die Welt, die in Bruckners Musik dargestellt ist. Um seine Vorstellungswelt sinnfällig, bildhaft darzustellen, hat Bruckner eine Tonsprache von großer Eindringlichkeit entwickelt. Man hat in der Beschreibung der Brucknerschen Tonsprache ihre Abhängigkeit von Richard Wagner oft über Gebühr betont. Nur in seiner Harmonik zeigt Bruckner Wagnersche Einflüsse. Seine Melodik kommt weit über aus der Tradition Beethovens und Schuberts. Aber auch der Einfluß Bachs ist in den kurzen, prägnanten und im Hinblick auf kontrapunktische Arbeitsverfahren Themen nicht zu überhören. Bei alledem ist Bruckners Tonsprache äußerst originell, und diese Originalität verdankt er gerade jener Fähigkeit, die von seinen Biographen überschauen, von ihm selbst jedoch in sehr aufschlußreicher Weise dargestellt wurde: seiner Fähigkeit, aus der Beobachtung der Wirklichkeit neue Intonationen zu gewinnen“ (G. Knepler).

Bruckners 7. Sinfonie E-Dur entstand zwischen September 1881 und September 1883. Am 30. Dezember 1884 brachte der junge Arthur Nikisch in Leipzig das Werk zur erfolgreichen Uraufführung – ein Erfolg, der den Welttrium Bruckners begründete. Schon im Trauma war dem Komponisten gesagt worden, daß die Sinfonie Erfolg haben würde. Vom grandiosen ersten Thema des ersten Satzes erzählte er nämlich: „Dieses Thema ist gar nicht von mir. Eines Nachts erschien mir Dorn (es war dies ein Freund aus Linz) und diktierte mir das Thema, das ich sogleich aufschrieb: **Paß auf, mit dem wirst du dein Glück machen!**“ In der Tat ist Bruckners Siebente wohl das beliebteste seiner Werke – dank der reichen, ja begnadeten melodischen Erfindung und des herrlichen Adagio. Nicht so sehr entscheidend ist der sinfonische Aufbau, der in allen Brucknerschen Sinfonien nahezu der gleiche ist. Ihre Sonderstellung verdankt die Siebente auch der blühenden Instrumentation, der farbigen, kühnen Harmonik.

Bruckners teils heftig dahinströmende, teils rhapsodische lyrisch-epische Grundhaltung, die so viele seiner langsamen Sätze kennzeichnet, wird auch zu Beginn der Siebenten spürbar. Das Hauptthema des ersten Satzes (Allegro moderato), das man schlichthin „das“ Brucknerthema nennen kann, steigt ruhig auf aus Streicher-Tremolo, über zwei Oktaven hin, Cello und Horn stimmen es an, Bratschen und Celli führen es fort. Max Dohner nennt dieses Thema treffend „die Geburt der Melodie aus dem Geiste der Harmonie“. Das zweite Thema, das an Gesinglichkeit dem ersten kaum etwas nachsteht und „wagnerisch“ gleitende Harmonien aufweist, wendet von den Holzbläsern, von Oboe und Klarinette, zu den Violinen. Das „Erlebnis des Ergriffenseins“ von überwältigender Schönheit und Erhabenheit“ (Knepler) scheint sich in diesen Tönen auszudrücken. Die Feierlichkeit der Stimmung wird durch die aufässig-tänzerischen Rhythmen des dritten

