

holung des Hauptsatzes) waber- und ländlerhafte Anklänge, ein Kärntner Volkslied scheint Berg inspiriert zu haben. Der Fadeskorpff im zweiten Satz (Allegro) wird durch eine erregte Kadenz des Soloinstrumentes mit Orchesterbegleitung dargestellt. Als eine der großartigsten Stellen empfanden wir – ähnlich dem Einsatz des BACH-Themas in der „Kunst der Fuge“ – gegen Ende des zweiten Satzes, im Adagio, den Eintritt des Bachschen Sterbchordes „Es ist genug“ (aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“), der dann völlig organisch in die Zwölftonstruktur eingelagert wird. Der Gefühlsausdruck dieser Stelle ist einzigartig und weist mit Entschiedenheit auf die Neuartigkeit der Bergschen Tonsprache hin, die, „eine Verschmelzung von Klangfarbe und Harmonik“, in „Vergeistigung die musikalischen Elemente neu zusammenfaßt“ (Wörner). Der Bach-Choral setzt zuerst in der Solovioline ein (Berg unterlegte ihm die Worte: „Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spinn mich doch aus“). Darauf erscheint er – in der originalen Bachschen Harmonisierung! – in den Holzbläsern. Diesem Gesang zwischen Violine und Holzbläsern folgt eine hysterische Steigerung, die in einem erschütternden, leidenschaftlichen Orchesterausbruch gipfelt. Der Satz-ausklang – kontrastierend zu dieser Erregung – wirkt verklärt.

Anton Bruckners Sinfonien, insgesamt Höchstleistungen der Sinfonik des vergangenen Jahrhunderts, weisen eine ganz unverwechselbare Organik auf. Wohl kennen auch sie die vier Sätze der Beethoven'schen Sinfonie, die thematisch-motivische Arbeit. Aber Bruckner stellt nicht wie Beethoven dualistische Themen, etwa ein männliches und ein weibliches, gegenüber, sondern läßt seine Themen (oft drei in einem Satz) sich gleichsam aus dem Nichts entfalten zu zwingender Melodiebögen, ja melodischen Blöcken (diese Entwicklung hält selbst in der Durchführung an). Weniger als dialektische Auseinandersetzung, sondern mehr thematisch-geistiges Wachstum zeigen diese Werke. Bruckners musikalisches Bauprinzip, das gewaltige Klangblöcke neben Episoden von innigstem Ausdruck setzt, wird meistens im letzten Satz geklärt, wenn alle Themen der Sinfonie in großartig-hysterischer Schlußsteigerung wiederkehren. Bruckners Tonsprache atmet echt romantischen, klangschmelgerischen Geist. Die Melodienseligkeit der Volksmusik seiner oberösterreichischen Heimat hat ihn oft genug inspiriert. Monumental, riesenhaft sind die äußeren Formen der Brucknerschen Sinfonien, die einmal „zyklopedische Orgelprovisionen“ genannt wurden, doch niemals sind sie formlos. Ihre Gesetzmäßigkeiten erschließen sich nicht auf den ersten Blick, sondern erfordern vom Hörer intensive Aufmerksamkeit und Hörbereitschaft. Die am 22. November 1874 vollendete erste Gestalt der Sinfonie Nr. 4 Es-Dur, der Romantischen Sinfonie, wie Bruckner sie nannte, wurde bald vom Komponisten verworfen, der sich erst nach mehreren Umarbeitungen zufriedengab. Vermittelsmäßig spät, im Februar 1881, gelangte das Werk durch die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter zur Uraufführung. Heute gilt die „Vierte“ als die populärste unter den Brucknerschen Sinfonien. Man hat sie auch nicht zu Unrecht als die „Sinfonie des deutschen Waldes“ bezeichnet. Der Begriff der „Romantischen“ verband sich in der Vorstellung Bruckners zweifellos mit dem Mittelalter, denn er charakterisierte die Stimmung des ersten Satzes folgendermaßen: „Mittelalterliche Stadt – Morgendämmerung – von den Stadttürmen erklingen Morgenwecker – die Tore öffnen sich – auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie – der Zauber des Waldes umfängt sie – Waldesrauschen – Vogelgesang – und so entwickelt sich das romantische Bild.“ Doch wäre es entschieden zu weit gegangen, wollte man diese auf eine Grundstimmung verweisenden Worte als ein konkretes Programm auslegen. Über dem Es-Dur-Triolo der Streicher erhebt sich ein Hornmotiv, mit dem die erste Themengruppe des ersten Satzes (Bewegt, nicht zu schnell) beginnt. Gesänglich ist das zweite Doppel-Thema, das einen Vogelruf, den Ruf der Wald-

meise, nachbildet. In der kunstvollen, hochpoetischen Durchführung wird außer einem dritten Thema noch ein feierliches Choralthema in die musikalische Entwicklung einbezogen. Das große Es-Dur-Hauptthema bestimmt mit seiner gewaltigen, lichtvollen Wirkung die Coda. – Zu Beginn des zweiten Satzes (Andante quasi Allegretto) stimmen die Celli zur sortinierten Trauermarsch-Begleitung der Violinen und Bratschen einen seelenvollen, traurigen Gesang an. (Der Komponist sprach in diesem Zusammenhang von der „zurückgewiesenen Liebe eines verliebten Burschen“.) Vor dem Eintritt des dem Bratschen zugewiesenen, an die Stimmung des ersten ankämpfenden zweiten Themas erscheint auch hier ein Choralthema. Liedhaft, strophisch fast ist der Aufbau dieses Satzes. – Klassische Formgestalt hat das Scherzo (Bewegt), dessen Hauptteil von fröhlichem Hörnerschall erfüllt ist. Rufen die Hornsignale zur Jagd, so bringen Flöte und Klarinette im Trio eine sich anmutig wiegende Ländlermelodie, die Bruckner „erludert“ hat als „Tanzweise während der Mahlzeit zur Jagd“. Der Scherzo-Hauptteil wird sodann wiederholt. – Sehr großartig ist die Anlage des Finales (Bewegt, doch nicht zu schnell), das zunächst mit einer Einleitung beginnt. Über nimm-müden Pochen der Streichböse auf einem Ton lassen die Blechbläser schließlich nochmals das Scherzomotiv erschallen. Die in dieser Einleitung enthaltenen rhythmischen Anspielungen auf den ersten Satz lassen die Einheit der gesamten sinfonischen Zyklen spürbar werden. Selbst im gewaltigen Es-Dur-Hauptthema ist keinhaft das Urthema der ganzen Sinfonie enthalten, das Hauptthema des ersten Satzes, das bald in originaler Gestalt erscheint. Während das zweite Thema stimmungsmäßig aufleuchtet, beginnt das dritte Thema zunächst düster. Auch der kontrast- und phantasiesicheren Durchführung geht – wie dann der Coda – eine Einleitung voraus. Machtvoll, mit feierlichen Choralkängen und auf-rüttelnden Trompetenrufen, verklingt der Satz in strahlendem Es-Dur.

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNGEN:

14. und 15. Februar 1968, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal
Einkaufsenträge jeweils 18.30 Uhr, Dr. Dieter Härtwig

4. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Luther Seyditz

Solisten: Hans Raß-Bathold, Leopold, Al
Werke von Wagner-Rühm, Haydn, Hummel und Beethoven

Ansicht 8

28. Februar und 1. März 1968, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal

Einkaufsenträge jeweils 18.30 Uhr, Dr. Dieter Härtwig

5. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Luther Seyditz

Solisten: Eva Andor, Dorothea, Elzette
Werke von Beethoven, Bartok und Ravel

Ansicht 8

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spätzeit 1968/69 – Chefredigert: Kurt Meier
Redaktion: Dr. Dieter Härtwig
Druck: Grafischer Großbetrieb Völkerverbundenschaft Dresden, Zentrale Auslieferungstelle
4010 10 5 1,3 100 (H) 001 10 50

Dresdner
Philharmonie

3. ZYKLUS-KONZERT 1968/69

Sonnabend, den 1. Februar 1969, 19.30 Uhr

Sonntag, den 2. Februar 1969, 19.30 Uhr

3. ZYKLUS-KONZERT

MUSIK UND IDEE

Dirigent: Kurt Masur

Solist: György Garay, Leipzig, Violine

Alban Berg
1885-1935

Konzert für Violine und Orchester

Andante - Allegretto

Allegro - Adagio

PAUSE

Anton Bruckner
1824-1896

Sinfonie Nr. 4 Es-Dur (Romantische)

Bewegt, nicht zu schnell

Andante quasi Allegretto

Scherzo (Bewegt)

Finale (Bewegt, doch nicht zu schnell)



PROF. GYÖRGY GARAY studierte an der List-Hochschule in Budapest u. a. bei Jankó Haldy. Seit dem Jahre 1926 wirkte er als Solist und als Primarius des Ötény-Quartetts in ungarischen musikalischen Kreisen und war 1940 bis 1945 gleichzeitig Konzertmeister des Budapest-Konzertorchesters. 1945 bis 1950 war er 1. Konzertmeister des Staatlichen Budapest-Opernfestivals, danach in gleicher Position beim Staatlichen Konzertorchester. Daneben übte er eine Lehrtätigkeit an der Budapest-Musikhochschule aus. Seit 1950 ist der mehrfach ausgezeichnete Dirigent, Konzertmeister der Westfälisch-Sinfonieorchester Leipzig.

Der österreichische Komponist Alban Berg, anfänglich kleiner Wiener Beamter, in den Jahren 1904 bis 1910 Schüler von Arnold Schönberg, dessen spätere Kompositionsmethode „mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ in persönlicher Modifizierung Grundlage seines Schaffens wurde, 1930 zum Mitglied der Preussischen Akademie der Künste ernannt und 1933 von dem Faschisten verbannt, schied mit seiner 1925 von Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper uraufgeführte Oper „Wozzeck“ ein Hauptwerk des musikalischen Expressionismus, das würdig neben den Leistungen der expressionistischen Maler Marc Chagall, Paul Klee, Piet Mondrian, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Klee, Kokoschka steht. Das nicht sehr umfangreiche, jedoch höchst bedeutende Gesamtwerk Bergs genießt fraglos im musikdramatischen Teil, ausgenommen bei der Violinkonzerte, vollendet vier Monate vor seinem Tode am Weihnachtabend 1935 in Wien, ein Werk, zu dessen Gunsten er die Arbeit an der Oper „Lulu“ abbrach. Auch hier haben wir — wie „Wozzeck“ — eine der herausragendsten musikalischen Kunstleistungen der ausbleibenden bürgerlichen Kunstperiode vor uns, ein musikgeschichtliches Ausnahmewerk, das die zwingenden jüdischen und christlichen Qualitäten seines Autors, seine unerhörte Tiefe der Erfindung, seine ausgesprochene Leidenschaftlichkeit wie seine sensible Feinsinnigkeit und dunkle Schwermut offenbart. Der Klarheit der Form entspricht in dem Werk vielfach der suggestive, wahrhafte Ausdruck und Inhalt. Die neuartige Tonsprache Alban Bergs, die sich nicht zuletzt in einer spannungsgeladenen Harmonik äußert, empfindet man heute trotz ihrer typisch expressionistischen Haltung als klassisch-allgemeingültig.

Bergs Violinkonzert ist „dem Andenken eines Engels“ gewidmet, der 18jährig an Kinderlähmung verstorbenen Mannes, Tochter der Witwe des Komponisten Gustav Mahlers aus zweiter Ehe mit dem Bauhausarchitekten Gropius. Der erste Satz des Werkes zeigt das lebensfrohe Kind, der zweite sein Sterben und die „Befreiung vom Tod“ (eine gewisse Parallele läßt sich also zu „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss ziehen, Dennoch: wohl ein Unterschied!). Ein tragisches Schicksal wollte es, daß dieses in künstlerischer und menschlicher Einseitigkeit geschaffene Opus der „Schwarzopferung“ des Komponisten werden sollte. Die Schatten eines nahen Todes also gestern über dem ergreifenden musikalischen Geschehen, in dem sich Programmatik und Absoluter, Expressives und Konstruktives zu symbolischen Ausdruck verdichteten. Bei erstem, elegischem Grundcharakter, zur episodenhaltig konzertant-virtuos aufgelockert, besitzt das Violinkonzert zwei Hauptteile, die in sich nochmals ewiggeteilt sind: I. Andante-Allegretto, II. Allegro-Adagio. Am meisten vielleicht dringt man in das Wesen des Werkes, in seine Organik ein, wenn man mit der ungewohnten Satzfolge (langsam, lebhaft, schnell, sehr langsam) bildhafte Vorstellungen verknüpft: der erste Satz gibt die Anmut und Reife, die ungebrochene Laune und Heiterkeit des Kindes wieder, das schon auf seinem Schmerzstager liegt (Andante), im Allegretto scheint es zu tönen. Im zweiten Satz gestaltet der Komponist die Sterbeszene mit visionärer Eindringlichkeit. Das schmerzhaft zerrissene Allegro schildert das Aufblühen des kranken Mädchens gegen den Tod, das Adagio sein Sterben, seine ergreifende Verklärung.

Für den musikalischen Aufbau des gesamten Werkes entscheidend wird das am Beginn und Schluß des Andante erscheinende Quintettmotiv, das im Allegretto wieder auftaucht, zu Anfang des Allegro von den Saiten und Bläsern „zerrent“ wird und im Schlußchor des Adagio im gedämpften Streicherklang „verlischt“. Zu diesem Motiv stehen in engster Beziehung die Hauptgedanken der einzelnen Sätze, die aus einer zwölfstimmigen Terzenseite entwickelt werden. Im Allegretto begegnen (mit regelmäßiger dreimaliger Triablation bei Wieder-