

Brodski am 4. Dezember 1879 in Wien unter der Leitung Hans Richters. Unfallsbar will es uns heute erscheinen, daß das Werk von Publikum ausgesetzt wurde! Die Presse war geteilter Meinung. Der gefürchtete Wiener Kritiker Dr. Eduard Hanáček, Brahms-Verfehrer und Wagner-Feind, beging mit seiner Rezension des Tschaiakowski-Konzertes wohl einen seiner kopflichsten Irrtümer, er schrieb unter anderem: „Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine gezackt, gerissen, gebieut. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubender Schwereigkeiten rein herauszubringen, weiß ich nicht, wohl aber, daß Herr Brodski indem er es versucht, uns nicht weniger gemartert hat als sich selbst... Tschaiakowski Violinkonzert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könnte, die man stinken (!) hört“. Haarsträubend, schauerlich mutet uns heute dieses Fehlurteil Hanáček an, das der Komponist übrigens jederzeit auswendig auftragen könnte, so sehr hatte er sich darüber geögert, während das Konzert inzwischen längst zu den wenigen ganz großen Meisterwerken der konzertanten Violinliteratur zählt.

Das Werk wird durch eine kraftvolle Männlichkeit im Ausdruck, durch eine straffe Rhythmik gekennzeichnet und ist betont musikantisch ohne Hintergründigkeit, Pathos oder Schwermut. Die Quellen, aus denen Tschaiakowski hier unter anderem schöpfte, sind das Volkslied und der Volkstanz seiner Heimat. Betont durchsichtig ist die Instrumentation, die beispielsweise auf Passagen verzieht. Aus der Orchestereinführung wächst das großartige, tänzerische Hauptthema des stimmungsmäßig einheitlichen ersten Satzes (Allegro moderato) heraus, das dem ersten Teil des Konzertes, teils im strahlenden Orchesterklang, teils in Umspieldungen der Solovioline, seine faszinierende Wirkung verleiht, während das zweite, lyrische Thema demgegenüber etwas in den Hintergrund tritt. Auf dem Höhepunkt des Satzes steht eine virtuose Kadenz des Soloinstrumentes, dem das ganze Konzert überhaupt höchst dankbare Aufgaben bietet.

Der zweite Satz (Andante) trägt die Überschrift: Canzonetta. Kein Wunder darum, daß das Hauptthema inrigen Liedcharakter besitzt und die Stimmung dieses Satzes weitgehend trägt, ohne dem geschmeidigen Seitenthema größeren Raum zu geben. Unmittelbar daran schließt sich das Finale (Allegro vivacissimo) an, das vom Solisten ein Höchstmaß an geistlicher Virtuosität in Kadenz, Passagen, Flageolets usw. verlangt. Das formale Schema des Satzes ist etwa mit ABABA zu umreißen. Beide Themen haben nationales russisches Profil. Das erste wächst aus der übermütigen Orchestereinführung heraus, das zweite, tänzerartige, wird von Bassquinten begleitet. Unaufhörlich stellt der Komponist die Themen vor, elegant und formgewandt variiert. Strahlend endet der temperamentgeladene Schlußsatz des Konzertes, das zweifellos eine der überragendsten Kompositionen Tschaiakowskis ist.

Franz Schuberts 7. Sinfonie C-Dur sollte besser seine „Zehnte“ genannt werden. Infolge der falschen Zählweise in der Gesamtausgabe der Schubertschen Werke hat man allgemein übersehen, daß zu einer 7. (D) und 8. (E) Sinfonie Skizzen vorliegen (die E-Dur-Sinfonie hat Felix Weingartner vollendet) und folglich die sogenannte „Unvollendete“ in h-Moll – übrigens laut zur selben Zeit wie die Beethovensche „Neunte“ entstanden – in der Nummerierung eigentlich die Nr. 9 (statt Nr. 8) sein müßte. Der englische Musikwissenschaftler M. J. Brown hat festgestellt, daß die große C-Dur-Sinfonie, eben die fälschlich als „Siebente“ bezeichnete, identisch ist mit der lange vergeblich gesuchten „Grundener oder Gasteiner Sinfonie“. Die Entstehung des Werkes ist nach neuesten Erkenntnissen in den Jahren 1825 bis 1828 anzunehmen, ein Zeitraum, der die oft zu hörende Behauptung widerlegen dürfte, daß Schubert alles im Augenblick komponiert habe, ohne danach beharrlich zu feilen. Erst elf Jahre nach der Fertigstellung entdeckte Robert Schumann die Sinfonie unter Schuberts Nachlaß in Wien, 1840, zwölf Jahre nach dem Tode des Komponisten, erklang erstmalig das Werk, das dieser für seine bedeutendste Sinfonie hielt, unter der Stabführung Mendelssohns in Leipzig.

Ihner „himmlischen Länge“ wegen nannte Schumann die „Siebente“ einen „Roman in vier Bänden von Jean Paul“ und schrieb über die Unausführung: „Die Sinfonie hat unter uns gewirkt wie nach den Beethovenschen keine noch Künstler und Kunstfreunde vereinigen sich zu ihrem Preise. Daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da, sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich... In dieser Sinfonie liegt mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud' verborgen, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen: sie führt uns in eine Region, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können.“

Unbegreiflich will es uns erscheinen, daß damals die meisten Hörer vor den Längen und Schwierigkeiten kapitulierten, während uns heute die Einmaligkeit des Werkes in der gesamten nachbeethovenschen Sinfonik voll bewußt geworden ist. Das, was die C-Dur-Sinfonie immer wieder zu einem nachhalligen Erlebnis werden läßt, ist die rätselhafte Kraft ihrer Melodik, ist das Lebensstrahlend-Volkshafte ihres Ausdrucks. Die Melodik ist es, die den Riesenbau dieser Sinfonie trägt, nicht die Form, obwohl auch sie klassisch proportioniert ist. Man hat einmal treffend von der „pflanzenhaften Schönheit“ dieses großartigen „Liederzyklus ohne Worte“ gesprochen, der nach Harry Goldschmidt die „Zeit der Tat und Kraft“ – als poetische Idee – besingt, realistisch, national zwar, doch nicht im Sinne von Programmmusik. Die C-Dur-Sinfonie zeigt Schubert auf der Höhe seiner Meistertat. Seine Tonsprache hat hier wohl die optimistischsten und heroischsten Elemente, denen sie fähig war, entfaltet.

Eine breit angelegte langsame Einleitung steht am Beginn des ersten Satzes. Die Hörer stimmen einem ruhigen Gesang an, das Motto gleichsam, das gegen Schluß des Satzes in einer Steigerung wiederkehrt. Holzbläser, Streicher und Passagen tragen diese Einleitung, die allmählich in das Allegro ma non troppo übergeht mit seinem rhythmisch gestrafften Streicherthema und seinen schwerelosen Holzbläsertrials bei typischem C-Dur-Glanz. Dem Haupt- und Seitensatz folgt eine durchführungsartige Schlußgruppe. Wunderbar ist der Stimmungsreichtum dieses Satzes, das naturhafte Wachstum der einzelnen Melodien, die „sich seelisch getragene“ Dynamik (H. Werk).

Wie eine überdimensionale Liedform mutet der zweite Satz, das Andante, an, mit seiner begnadeten Fülle von musikalischen Gedanken, die episch verströmen, österreichisch-schwärmerisch, melancholisch, verträumt-innig, aber auch energiegelad und immer gesund, echt, zum Herzen gehend.

Das Scherzo (Allegro vivace) gibt sich zunächst mit den rumpelnden Vierteln seines Hauptmotivs darb-pollernd, aber auch heiter, grandis und würdevoll schließlich in eine herzliche Wiener Ländlerweise, während das Trio in melodischen Gesang schweigt.

Das Finale (Allegro vivace) umfaßt mehr als 1000 Takte. Immer und immer wieder stellt der Komponist seine musikalischen Einfälle vor, spürt ihren Wandlungsmöglichkeiten nach, ohne sintonische Auseinandersetzungen herbeizuführen. Das epische, nur von Stimmungskontrasten getragene Ausruhmlied dominiert. Farbzig ist der Orchesterklang, köhn die Harmonik. Dieses Finale zeigt Schubert auf dem Gipfel seiner Themerfindung und -behandlung. Der Hörer wird von der Innigkeit des Gefühls und von der heldischen Kraft dieser Musik tiefstet berührt. Das ist der beglückende Eindruck, den die Sinfonie immer wieder hinterläßt.

Programmbücher der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1971/72 – Herausgeber: Kurt Meier
Redaktion: Dr. hofb., Dieter Härtwig
Die Einführung in das Vokalbuch „Chowerowikina“ von Mussorgski schrieb Erich Bütt
Druck: veb aalydruck, Werk 3 Pirna - 11-25-12 1,5 110 88-45-72

dresdner
philharmonie

9. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
1971/72