

Berliner Sinfonie Orchester

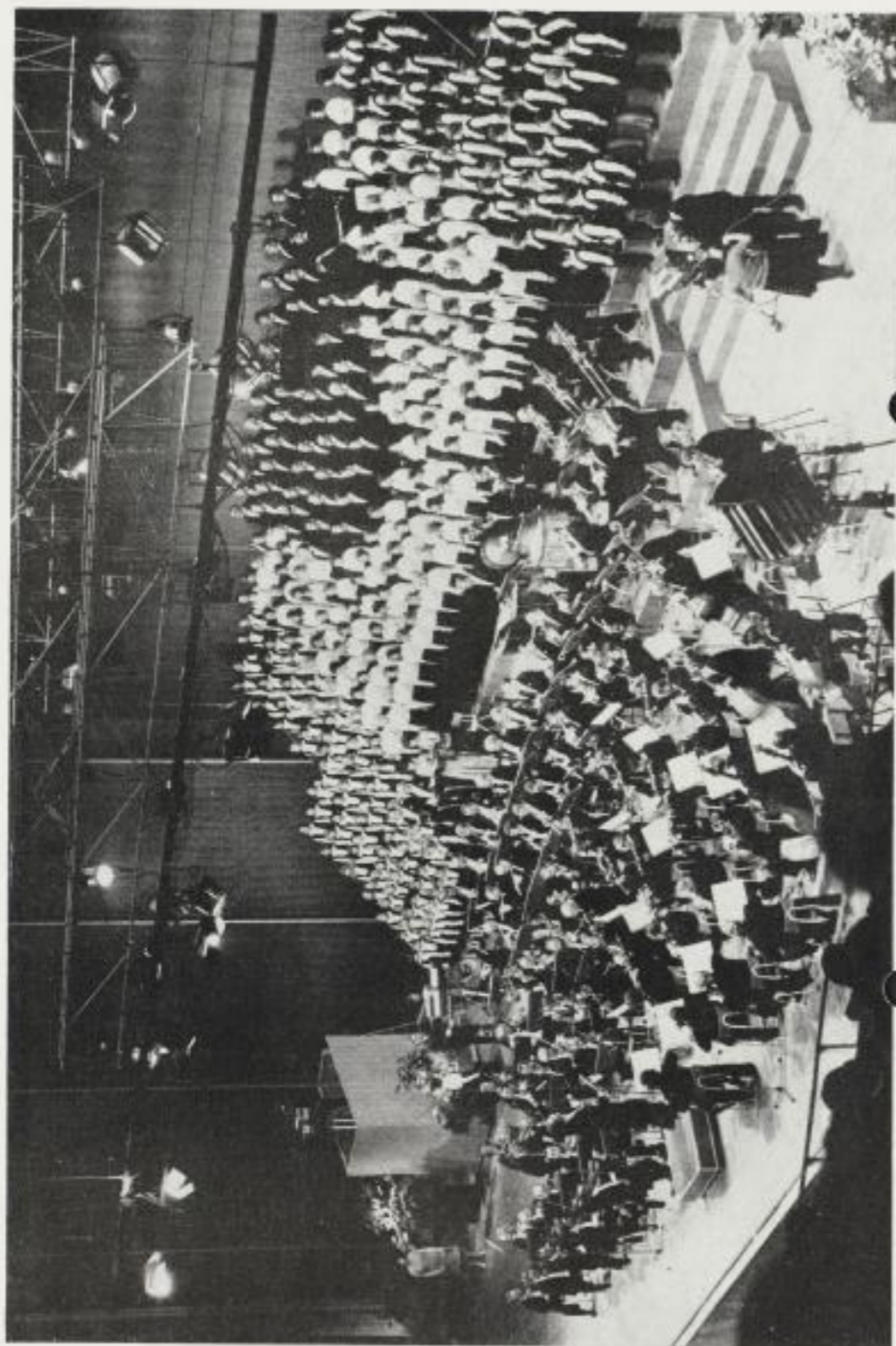


Spielzeit 1976 / 77

Montag, 21. Februar 1977

Dienstag, 22. Februar 1977

Konzertreihe B, 5. Konzert



Dresdner Philharmonie

Metropol-Theater

SINFONIEKONZERT

DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent:

GUNTHER HERBIG

Anton Bruckner

4. September 1824, Ansfelden
11. Oktober 1896, Wien

Sinfonie Nr. 8 c-Moll
(Originalfassung)

Allegro moderato

Scherzo, Allegro moderato

Adagio, Feierlich langsam; doch nicht
zu schleppend

Finale, Feierlich, nicht schnell

Die Dresdner Philharmonie entwickelte sich im Verlaufe ihrer mehr als hundertjährigen Geschichte zu einem repräsentativen Klangkörper von Weltruf. Das unter dem Namen „Gewerbehauseorchester“ 1870 gegründete Institut gastierte bereits 1871 und 1872 in Petersburg, 1879 in Warschau und 1883 in Amsterdam. Lang ist die illustre Liste seiner Gäst-dirigenten und Solisten, von denen nur die Komponisten Peter Tschaikowski, Antonin Dvořák und Johannes Brahms genannt seien, die mit dem Orchester eigene Werke musizierten. 1915 erfolgte die Benennung in „Dresdner Philharmonisches Orchester“, 1924 erhielt es die noch heute gültige Bezeichnung: Dresdner Philharmonie.

Der Holländer Paul van Kempen trat 1934 für fast zehn Jahre an die Spitze des Orchesters und verschaffte ihm Weltruhm. Seine Nachfolger waren Otto Matzerarth, Bernardino Molinari und Carl Schuricht.

Bereits einen Monat nach Beendigung des zweiten Weltkrieges musizierte das Orchester wieder. 1947 übernahm Prof. Heinz Bongartz die Leitung des Orchesters, die er bis 1964 innehatte. Prof. Horst Färster (1964–1967) und Prof. Kurt Masur (1967–1972) leiteten seine Geschicke in den folgenden Jahren. Seit 1972 ist Generalmusikdirektor Günther Herbig Chefdirigent der Dresdner Philharmonie, die in Erwiderung eines Besuches des Berliner Sinfonie-Orchesters im Januar 1976 in Dresden in unserer Anrechtsreihe gastiert.

Will man Bruckner in heutiger Zeit gerecht werden, ist es notwendig, sich von den mystifizierenden Bruckner-Darstellungen der Biographen und Kommentatoren zu distanzieren, wie sie von Bruckners Tode bis hinein in die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts gang und gäbe waren. Gewiß, Anton Bruckner ist als Künstler, in seiner persönlichen Entwicklung, seinen Beziehungen zur Umwelt und nach geschichtlicher Stellung seines Werkes nicht leicht zu beurteilen. Wie viel Rätselhaftes hat es z. B. an sich, daß ein von Kindesbeinen mit Musik aufgewachsener fast 40jähriger Mann, der zwar eine tüchtige handwerkliche Praxis als Organist, Chorleiter, Lehrer und Kontrapunktiker besaß, dessen Kompositionen sich bis dahin jedoch ängstlich an gegebene Muster gehalten hatten und übliches Mittelmaß nicht überschritten, daß dieser Mann plötzlich als ein Fertiger mit einer Sinfonie aufwartete, die all das in sich barg, was die späteren Meisterwerke auszeichnet: feierliches Pathos, reiche Kontrapunktik und an Wagner ausgegerichtete Harmonik und Orchesterbehandlung (es handelt sich um die erste Fassung der Sinfonie in d-Moll, später von Bruckner als „Nr. 0“ bezeichnet und vom greisen Meister vernichtend beurteilt). Wie ist weiter zu verstehen, daß der dem Lehrerberuf verschriebene, in der klösterlichen Stille von St. Florian in frommer Einfach aufgewachsene, gänzlich dem Orgelspiel ergebene Anton Bruckner ein Lebenswerk hinterläßt, in dem die zehn festgefügtten Blöcke seiner Sinfonien dominieren und nicht die Kirchenmusik, die entweder unbedeutend oder zahlenmäßig geringfügig ist (drei große Messen, Te deum, Requiem)?

Weiter will nicht zueinander passen, daß der ängstlich-scheue, am eigenen Können oft zweifelnde, allen möglichen

Titeln und Anstellungen hinterherjagende, von Mißerfolgen enttäuschte, in seinen Äußerungen devote Komponist unbeirrbar trotz aller Mißlichkeiten und äußeren Angriffe Sinfonie auf Sinfonie schreibt, Riesengebäude errichtet, wie sie die Musik bis dahin nicht gekannt hatte. All das und noch andere Widersprüchlichkeiten boten Spekulationen, Mystifizierungen und Mißdeutungen genügend Raum. Wie sehen wir Bruckner heute, in einer Zeit, die nur noch wenig Raum bietet für Zeitferne, Geschichtsfremde und Mystik?

Diese Frage ist einzig und allein mit der Gültigkeit seiner Musik zu beantworten. Georg Knepler weist mit Recht darauf hin, daß Bruckners Sinfonien in der Anlage, die einer großen Konzeption entspringt, der beethovenschen Tradition entsprechen. Es sind Bekenntnisse, Darstellung einer Weltanschauung. Daß Bruckner andere Lösungen seiner Konflikte findet, unterscheidet ihn grundsätzlich von Beethoven. Auch Bruckner schreibt „Finalwerke“, aber „bei Beethoven wird das Menschenleid durch Kampf überwunden. So ist es notwendig und logisch, daß diejenigen Themengruppen, die Leid und Zweifel darstellen, durch andere, die Kampf und Sieg verkörpern, abgelöst ‚überwunden‘ werden. Bei Beethoven brauchen, ja können die Themen überwundener Episoden nicht wiederkehren, wenn der Sieg errungen ist. Ganz anders bei Bruckner. Durch die Kombination seiner kämpferischen mit seinen gottesfürchtigen Themen werden die letzteren zwar in ihrem Charakter verwandelt, aber nicht überwunden.“

Bruckners Lösung besteht darin, daß Menschenleid durch Gottesglauben verklärt wird. Es ist die Haltung eines Mannes, der nicht auf Menschenkraft, sondern auf Gott vertraut, die sich in Bruckners Sinfonien widerspiegelt.“

(Knepler). Wir Heutigen begreifen und verstehen die Monumentalität seiner Sinfonien (womit nicht gesagt ist, daß es eine Kleinigkeit sei, ihre riesigen Dimensionen zu erfassen). Wir sind heute frei von Fehlauffassungen, wie sie ehrliche Freunde und Wegbereiter des Meisters hatten, die glaubten, durch Uminstrumentationen, Kürzungen, Bearbeitungen den Sinfonien Bruckners zum Durchbruch verhelfen zu können, indem sie den Hörgewohnheiten des damaligen Publikums entgegenkamen. Es ist das Verdienst von Robert Haas, mit der Herstellung der sogenannten „Originalfassungen“ alle Zusätze von fremder Hand beseitigt zu haben (wie weit Bruckner den Umarbeitungen, ob widerwillig oder halb überzeugt, gedrängt oder aus eigenem Antrieb, zugestimmt hat, ist fraglich). Bruckners Originalpartituren sind die von ihm selbst „für spätere Zeiten“ für gültig erklärten Druckfassungen.

An dieser Stelle sei noch auf ein paar Eigentümlichkeiten in Bruckners Schaffen hingewiesen. Es wurde schon gesagt, daß Bruckner in seinem ersten Sinfonieversuch als ein Fertiger auftrat. Von da an gibt es in seinem gesamten Schaffen keine künstlerische Entwicklung mehr im Sinne eines Fortschreitens von Werk zu Werk, eines sich weitenden künstlerischen Horizontes, einer veränderten Aufgabenstellung oder eines Suchens nach neuen musikalischen Ausdrucksbereichen. Bei Bruckner weiten sich nur mit jedem neuen Werk Dimensionen und Kraft des Ausdrucksvermögens. Friedrich Blume schreibt darüber: „Es geschieht der Größe Bruckners kein Eintrag, wenn man ausspricht, daß von der Sinfonie Nr. 1 bis zur Sinfonie Nr. 9 Grundriß, Anlage, Einzelformen, Instrumentation, Klangsprache, Tonalitätsverhältnisse usw. einander grundsätzlich gleich bleiben

und eine romantische „Originalität“ des Ausdrucks, die ein Werk vom anderen grundsätzlich unterschiede, gar nicht angestrebt wird.“

Die Sinfonien Beethovens, Schumanns oder Brahms' stellen, jede für sich, eine unverkennbare Individualität dar: Ton und Sprache, Bewegungsform und Thematik, das gegenseitige Verhältnis der Sätze, sind höchst ‚individuell‘ und jedesmal unverkennbar ‚anders‘. Bruckners Sinfonien hingegen wirken wie neun von Stufe zu Stufe immer weiter ausgreifende, kraftvollere, überzeugendere, immer eindringlicher und packender werdende Lösungen e i n e s einmal gestellten Problems. . . . Mit leichter Übertreibung kann man sagen, daß alle Hauptthemen der Ersten Sätze, alle Gesangthemen der Ersten Sätze, alle Hauptthemen der Adagiosätze, alle Scherzo- und Triothemen, alle ‚Choralthemen‘ usw. usw. einschließlich der Nebenthemen durch ‚Familienähnlichkeit‘ verknüpft sind. Sie wirken alle wie Abwandlungen je eines Urmodelles. Sie alle, Themen, Formbildungen, Rhythmen, Modulationen sind immer ‚unverkennbare Bruckner‘, aber niemals ‚unverkennbar 3. Sinfonie‘ oder irgendeine andere.“

Was sind die Inhalte seiner Sinfonien? Noch einmal sei Friedrich Blume zitiert, der darauf hinweist, daß Bruckners Weltanschauung von einer Reihe von elementaren Gegensatzpaaren bestimmt sei: „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.“ Und das ist auch Bruckners musikalische Welt. Er ist gewiß der Unliterarischste von allen Komponisten des 19. Jahrhunderts, ihm ist gar nicht eingefallen, seiner Musik „Handlungen“ zu unterstellen. Wenn er z. B. für den ersten Satz der 4. Sinfonie und für das Finale

der 8. Sinfonie „Programme“ aufgestellt hat, so wirken sie so naiv und unbeholfen, daß man sich eines Lächelns nicht erwehren kann und sie haben keinen eine Programmatik der Musik erhellenden Wert. Anders verhält es sich mit einer Erklärung zum Finale zur 3. Sinfonie, in dem ein feierlicher Choral mit einer Polka gekoppelt ist. Darüber sagte er zu einem Freunde: „Sehen Sie, hier im Haus großer Ball – daneben liegt der Meister auf der Totenbahre! So ist im Leben und das habe ich im letzten Satz meiner 3. Sinfonie schildern wollen: die Polka bedeutet den Humor und Frohsinn der Welt – der Choral das Traurige, Schmerzliche in ihr.“ Frohsinn und Schmerz finden sich in jeder seiner Sinfonien gepaart, und Bruckners Worte sagen hier Allgemeingültiges aus. Er selbst hat einmal angedeutet, daß das enge Beieinander von Leben und Tod etwas sei, was er habe in seiner Musik ausdrücken wollen.

Die 8. Sinfonie nimmt eine Ausnahme-stellung in Bruckners Schaffen ein. Sie ist eine der gewaltigsten Sinfonien, die jemals geschrieben wurden; die Architektur ist ins Riesige gesteigert, das Instrumentarium gegenüber den vorhergehenden Sinfonien von Bruckner erweitert worden (8 Hörner, 4 Wagnertuben und im Trio des Scherzos sowie im Adagio Harfe). Die Entwürfe dieser Sinfonie reichen in die Zeit unmittelbar nach Bruckners 60. Geburtstag zurück. Am 16. August 1885 war die Skizze im Steyrer Stadtpfarrhof beendet worden. 1885/86 wurde die Partitur der Erstfassung ausgearbeitet und 1889/90 einer völligen Umarbeitung unterzogen. Die Uraufführung fand am 18. Dezember 1892 durch die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Hans Richter statt. Das Werk Bruckners hatte begonnen, sich durchzusetzen, und so

wurde denn die Aufführung der 8. Sinfonie zu einem unbeschreiblichen Erfolg für den schon von Krankheit gezeichneten Meister.

Im Gegensatz zu den anderen Sinfonien endet der erste Satz in auswegloser Resignation. Zweiter und dritter Satz sind umgestellt, so daß das folgende Scherzo noch von der Tragik des ersten Satzes überschattet bleibt. Erst im Adagio vollzieht sich der große Umschwung, der schließlich im Finale – nach langer Entwicklung – zum strahlenden Höhepunkt führt. Interessant ist, daß Bruckner den Gedanken an Überwindung in der Erstfassung schon für den ersten Satz ins Auge gefaßt hatte: er schloß dort mit einem strahlenden C-Dur Akkord. Bruckner muß jedoch empfunden haben, daß diese Lösung aufgesetzt und nicht organisch war und die Schlußlösung vorwegnahm.

Erster Satz. Aus dem Nichts, aus dem Urzustand wird das erste, schwermütige Thema in den tiefen Streichern geboren, erhebt sich zum Fortissimo und klingt in den Streichern wieder ab, dem tröstlichen zweiten Raumgebend. In ihm, wie auch im dritten Hauptthema, dominiert ein Viertel-Triolen-Rhythmus. Das dritte Thema hat in seiner Urgestalt wieder – dem Grundcharakter des Satzes entsprechend – verhaltenen, resignierenden Charakter, erhebt sich dann jedoch zu strahlendem Glanz. In der Durchführung kommt es zu erregenden Auseinandersetzungen der einzelnen Themen, Themengruppen und Motive (von Bruckner kunstvoll durch meisterliches Handwerk – in Umkehrungen, Engführungen, Rhythmusverflechtungen usw. – verarbeitet und miteinander verflochten). In gewaltiger Steigerung erscheinen erstes und zweites Hauptthema „feierlich breit“ gemeinsam (das zweite in Umkehrung!). Mit dem Wiederauftauchen des ersten

Themas wird die Reprise eingeleitet, in der die Themen noch einmal wiederkehren. Aber Klage und Verzweiflung breiten sich aus, dazu das Klopfen der „Totenuhr“ (Bruckner) in der Pauke. Resignation, Stille.

Zweiter Satz: Von allen Sätzen Bruckners sind seine Scherzi am ehesten zu erfassen, da ihr formaler Aufbau eindeutig ist. Das Scherzo der 8. Sinfonie basiert auf einem seltsam sperrigen, widerborstigen Thema und es ist, als ob Bruckner gewaltsam der Stimmung des ersten entfliehen wolle; die Haupttonart, e-Moll, wird in ihm beibehalten. Dieses Scherzothema erhielt von Bruckner den Kosenamen „der deutsche Michel“, aber auch hier sollte man dieser Äußerung keine Bedeutung beimessen, da sie nur zu Fehlspekulationen Anlaß gibt. In eine völlig andere Welt führt die stille, schwärmerische Beschaulichkeit des Trios, in dem – wie in fast allen Trios Bruckners, besonders in dem der 4. Sinfonie – typisch österreichische Intonationen anklingen.

Dritter Satz. Stärkste Leuchtkraft geht von dem Adagio (feierlich langsam, doch nicht schleppend) aus, das zu Bruckners innerlichsten Sätzen zählt. „Zart hervortretend“ hebt sich aus dunklem Des-Dur-Grund das Hauptthema, wird in A-Dur wiederholt und ertönt als erster Höhepunkt im vollen Orchesterklang. Nach einem kraftvollen, choralartigen Abgesang ertönt das erste Thema ein drittes Mal, ehe das zweite Thema eingeführt wird: eine singende, weitgeschwungene Melodie in den Celli. Es ist mit Worten nicht zu beschreiben, wie in immer neuen Steigerungsschwüngen neue Höhepunkte erreicht werden, bis schließlich in zwei „Choralwellen“ der Blechbläser jene feierliche Krönung zustande kommt, die einem Himmelflug gleicht, mit Becken, Triangel und Harfenrauschen in lichte Weiten

dringt. Überirdisch entrückt ist der folgende Satzanhang, traumhaft leise in den Tuben ausklingend.

Vierter Satz. Der letzte Finalsatz Bruckners (der zur Neunten ist nicht vollendet) beginnt wie kein zweiter Endsatz des Meisters mit strahlendem Blechbläserglanz, die Streicher beherrschen mit einem festlichen Vorschlagsrhythmus weithin die Bewegungsfläche, über der das blechgepanzerte Hauptthema seine „Dreikaiserzusammenkunft“ abhält (Bruckner hat von der Dreikaiserbegegnung in Olmütz berichtet, die Anregung zu diesem Finale gegeben haben soll; aber auch hier wird man gut tun, seine Worte nicht als Inhaltserklärung auszudeuten). Ein zweites, gesangliches Thema in den Violinen folgt, dem sich eine dritte Themengruppe über marschähnlichem Streicherhythmus anschließt (wie denn auch das zweite Thema nicht allein steht, sondern von einer Gruppe von Motiven umrankt ist).

Die gleiche Monumentalität wie bei der Themaufstellung zeichnet die Durchführung aus. In ihr wird noch einmal aufgeboten, was an satztechnischer Meisterschaft überhaupt möglich ist. Eingeleitet wird sie mit dem Rhythmus des Hauptthemas des ersten Satzes, so den Bogen spannend vom ersten zum letzten Satz. Der Ur-Themen-Charakter, dessen Geburt wir im ersten Satz verfolgt haben, wird auf diese Weise verdeutlicht. Nach einer Generalpause setzt die Coda ein. In ihr werden die Hauptthemen aller vier Sätze zusammengefaßt und übereinandergetürmt: das des ersten Satzes erscheint in den Bässen, Posaunen, Fagotten und im 4. Horn; das Adagiothema in den Flöten, der 2. und 3. Klarinette und in der 1. Trompete; das des vierten Satzes andeutungsweise in den Oboen, der 1. Klarinette, dem 3. Horn, der 2. und 3. Trompete; überstrahlt aber werden



alle vom Scherzothema, jetzt in glänzendem C-Dur. Und schließlich der Schlußtakt, das Schlußmotiv aus dem Hauptthema des ersten Satzes. So schließt sich der Kreis, der Sieg ist errungen, strahlende Harmonie und Jubel über das Erreichte beenden dieses große Werk.

Wir schließen uns der sich immer mehr durchsetzenden Aufführungspraxis an und sind der Meinung, daß diese außergewöhnliche Anforderungen stellende Musik allein zum Erklingen kommt.

H. B.

EVP 0,30 M

204 BG 054/24/77 1,5 8142