

Das Kind, das Du empfangen hast,
 sei Deiner Seele keine Last,
 o sieh, wie klar das Weltall schimmert!
 Es ist ein Glanz um Alles her,
 Du treibst mit mir auf kaltem Meer,
 doch eine eigene Wärme flimmert
 von Dir in mich, von mir in Dich.
 Du wird das fremde Kind verkühdern,
 Du wirst es mir, von mir gebären;
 Du hast den Glanz in mich gebracht,
 Du hast mich selbst zum Kind gemacht.
 Er fällt sie um die starken Hüften
 ihr Atem küßt sich in den Lüften.
 Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

Wunderswert hat Schönberg in dem einstündigen Stück, das noch nichts von der späteren Entwicklung seines Schöpfers ahnen läßt, die Möglichkeiten des Klangkörpers ausgenutzt, eine überwältigende Fülle von Klangfarben und Effekten erzielt. Der uterliche Reichtum der Melodien und üppig-sinnlichen Harmonien entkräftet nicht zuletzt jene Behauptungen, Schönbergs Hinwendung zur sogenannten „Atonalität“ und Dodekaphonie sei das Eingeständnis der Unfähigkeit, „schöne“ Musik schreiben zu können. Formlos sind hier Sinfoniezyklen und Sinfoniezyklen ineinander verschränkt.

Anton Bruckner hat ein verhältnismäßig wenig umfangreiches kompositorisches Erbe hinterlassen, neun Sinfonien, ein Te Deum, drei Messen, drei Psalmen, einige Chöre und ein Streichquartett. Doch dieses relativ schmale Œuvre gehört fraglos zu den unvergänglichen Zeugnissen der Musikkultur. Bruckner, Sohn eines Dorfschullehrers, fand als Komponist zu Lebzeiten Anerkennung nur bei einem kleinen Freundeskreis. Höchste Anerkennung zollte er Richard Wagner, der ihn „den Nachfolger Beethovens nannte. Auch Komponisten wie Hugo Wolf und Carl Loewe, die berühmten Dirigenten Nikisch, Ochs und Leoi standen Bruckners Musik sehr aufgeschlossen gegenüber. Bruckners schärfster Gegner aber war der namhafte Wiener Kritiker Dr. Hanslick, ein Vorkämpfer von Brahms.

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 sie in Gültiges 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 Instrumentalist 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 Vermesstheit nach den Steinen griff, sondern das Große, hier die Sinfonie, war ihm gerade groß genug, um es auf seine Art zu füllen, zu erfüllen“ (M. Dahnert). Berechtigt wie 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 Wagnerische Einflüsse. Seine Melodik kommt weit eher aus der Tradition Beethovens und Schuberts. Aber auch der Einfluß Bachs ist in den kurzen, prägnanten und im Hinblick auf kontrapunktische Arbeit erfindenen Themen nicht zu überhören. Bei alledem ist Bruckners Tonsprache äußerst original, und diese Originalität verdankt er gerade jener Fähigkeit, die von seinen Biographen übersehen, von ihm selbst jedoch in sehr aufschlußreicher Weise dargestellt wurde: seiner Fähigkeit, aus der Beobachtung der Wirklichkeit neue Intonationen zu gewinnen“ (G. Knepler).

Bruckners Sinfonien, insgesamt Höchstleistungen der Sinfonik des vergangenen Jahrhunderts, weisen eine ganz unverwechselbare Organik auf. Wohl kennen auch sie die vier Sätze der Beethovenschen 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 zwingenden Melodiebögen, ja melodischen Blöden (diese Entwicklung hält selbst in der Durchführung an). Weniger also dia-

lektische 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 gekrönt, wenn alle Themen der Sinfonie in großartig-hymnischer Schlußsteigerung wiederkehren. Bruckners Tamsprache atmet echt romantischen, klügelwelterischen Geist. Die Melodieneliebigkeit der Volksmusik seiner oberösterreichischen Heimat hat ihn oft genug inspiriert. Monumental, riesenhaft sind die äußeren Formen der Brucknerschen Sinfonien, die einmal „zyklische Orgelpropositionen“ genannt wurden, doch niemals sind sie formlos. Ihre Gesetzmäßigkeiten erschließen sich nicht auf den ersten Blick, sondern erfordern vom Hörer intensivste Aufmerksamkeit und Hörbereitschaft.

Bruckners 8. Sinfonie A-Dur wurde in den Jahren 1879-1881 komponiert. Das einstündige Werk erlebte seine vollständige Uraufführung erst nach dem Tode des Komponisten in einem Philharmonischen Konzert in Wien am 26. Februar 1899 unter der Leitung Gustav Mahlers, nachdem schon 1883 die beiden Mittelsätze des Werkes von den Wiener Philharmonikern unter Wilhelm John erstmalig zum Klängen gebracht worden waren. Die Sinfonie, ein Lobgesang auf die Schönheit der Erde, wird gern, entsprechend Beethovens Sechster, Bruckners „Pastorale“ genannt. An der Spitze der Exposition des ersten Satzes (Maestoso) steht das aus dem Quintfall mächtig und männlich ausschringende Hauptthema der Cello und Bässe, das aus dämmerndem Zwielicht des Anfangs herauswächst und im vollen Orchesterglanz „einer der strahlendsten Sonnenaufgänge der Musik“ wird. Freundliche Gedanken spricht nach elegischem Beginn auch das sangliche zweite Thema aus. Ein drittes rhythmisches Thema, von fast allen Instrumenten unisono kräftig vorgelegt, besitzt eine abschließende Haltung.

Die Durchführung und Reprise werden hauptsächlich von Kernthema bestimmt. Das verhältnismäßig kurze, sehr feierliche F-Dur-Adagio weist eine durchführunglose Sinfonienform mit wiederum drei Themengruppen auf. Es kündet von überschwänglichem Glück (zweites Thema in den Violinen), aber auch von schmerzlichen Verzicht, Liebedeid (erstes Thema in den ersten Violinen mit elegischen Klagerufen der Oboe; drittes Thema, das ernst, dunkel, im langsamen Marschschritt einer Trauerprozession erklingt, Cello und Bässe euphon eine eintönige Begleitung). Die drei Themen werden nacheinander sehr stimmungsvoll verarbeitet.

Der Scherzosatz ist einer der schönsten, Bruckner geschrieben hat. Er ist kein derb-büßrischer Tanz, sondern die feingladrige Darstellung eines phantastischen, gespenstischen Spuks, einer impressionistischen Nachtstimmung. Das Ganze besitzt infolge ständiger Durchsetzung mit Triolen etwas „geisterhaft Huschendes“. Über dem Klappen der tiefen Streicher und einem Motiv der zweiten Violinen und Bratschen bildet sich im dritten Takt – in Holzbläsern und Violinen – das Thema des Hauptteils. Romanisches, idyllisches Gepräge besitzt das zarte Trio. Eine plastische thematische Sprache und ein einfacher, klarer, nichtsdestoweniger imponierender Aufbau kennzeichnet das kraftvolle, sieghafte Finale. Dem sich breit in den Violinen entfaltenden Hauptthema über dem Piccato der tiefen Streicher und leisen Tremolo der Bratschen folgt das zweite, strahlend aufglühende Thema (zweit in den Hörnern) und schließlich das sangliche dritte Thema in den Streichern. Choralhaftes erinnert an den selbigen Untergrund des Brucknerschen Schaffens. In wechselnden farbigen und klängeprächtigen Bildern zieht der Satz über und krönt mit seinem lebensfreudigen, hellen Ausklang die Sinfonie, indem er dem strahlenden zweiten Finalthema das Hauptthema des ersten Satzes in den Pausen glanzvoll aufleuchtet.

Prof. Dr. Dieter Hörweg

Programmbücher der Dresdner Philharmonie
 Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Hörweg

Schleierf. 19483 – Überfertigert: Prof. Herbert Engel
 Druck: OGV, BT Heft. 31-25-16 48033 2,85 JGD 09-74-04
 EWP 8,35 M

3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1984/85



3.
AUSSERORDENTLICHES
KONZERT

Sonnabend, den 1. Dezember 1984, 20.00 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden: Sonntag, den 2. Dezember 1984, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Gastspiel der Weimarer Staatskapelle

Dirigent: Oleg Caetani, Italien

Arnold Schönberg
1874–1951
Verklärte Nacht
nach einem Gedicht von Richard Dehmel
für Streichorchester op. 4

PAUSE

Anton Brückner
1824–1896
Sinfonie Nr. 6 A-Dur
Maestoso
Adagio (Sehr feierlich)
Scherzo (Nicht schnell)
Finale (Bewegt, doch nicht zu schnell)



Die WEIMARISCHE STAATSKAPELE zählt zu den traditionsreichsten Orchestern der DDR. Die erste Urkunde über die Existenz von Instrumentalmusikern im Dienste der Weimarer Fürsten stammt aus dem Jahre 1402. 1813 bis 1816 war Johann Hermann Schick Kapellmeister. 1808 kam Johann Sebastian Bachs 18-jähriger Sohn als Hoforganist und Kammermusiker nach Weimar. Glassazien in der Weimarer Kapellgeschichte sind vor allem verbunden mit dem Namen Johann Nepomuk Hummel, der 1819 zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Franz Liszt, der bereits 1842 zum Kapellmeister in außerordentlichen Diensten ernannt, war 1845 für zehn Jahre offiziell sein Kapellmeister und wurde besonders das Schaffen von Richard Wagner, Hector Berlioz und Peter Czajkovski in Weimar und Kassel. In den Jahren 1870 bis 1872 wurde Richard Strauss, der von 1870/1871 zum zweiten Kapellmeister in Weimar ernannt wurde, nach dem zweiten Weltkrieg entlassen. Insbesondere die Dirigenten Hermann Abendroth (1846–1949) und Gerhard Fügler (1917 bis 1972) ein reges Theater- und Konzertleben. Konzertsaal führte die Weimarer Staatskapelle und das Kammerorchester mehrfach in die Sowjetunion,

die CSSR, in die VR Polen, die SR Rumänien, die SFR Jugoslawien, nach Korea, in die BRD und nach Italien. Mit Rundfunk- und Schallplattenarbeiten sind weitere Aufgabengebiete des Klangkörpers zu nennen.

OLEG CAETANI, der Sohn Igor Markevitch, wurde 1954 geboren und in den Fächern Klavier und Klarierte ausgebildet, war dann über vier Jahre in Bulgarien. Er studierte in Rom, Moskau und in Leipzig, wo er sein Studium am Konservatorium u. a. bei Prof. Massin abschloss. 1981 wurde er Assistent Prof. Oskar Suterius an der Deutschen Staatsoper Berlin. Bereits während seiner Studienjahre und erst nach dem Dirigieren er überaus erfolgreich Konzerte in der UdSSR, in der VR Bulgarien, in der SR Rumänien, in Österreich, Irland, Italien und Frankreich. In der DDR konzertierte er u. a. mit dem Berliner Sinfonieorchester, dem Leipziger Gewandhausorchester; eine besonders angelegene künstlerische Partnerschaft verbindet ihn mit der Weimarer Staatskapelle.

ZUR EINFÜHRUNG

Arnold Schönberg wurde im Jahre 1874 in Wien geboren. Er erwand sich bei seinem Schwager Alexander von Zemlinsky, vor allem aber durch gründliches Selbststudium ein hervorragendes Wissen um den musikalischen Satz. Ab 1902 übte er eine eigene Lehrtätigkeit aus. Zu seinen berühmtesten Schülern gehörten in der Folgezeit Alban Berg, Anton von Webern, Hanns Eisler, Hans-Erich Apostel, Hanns Jelinek, Ernst Krenek und Egon Wellesz. 1910 wurde er Lehrer an der Wiener Musikakademie, 1923 Leiter der Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste in Berlin. Vor dem Faschismus emigrierte er 1933 in die USA, wo er als Professor für Komposition an der Kalifornischen Universität in Los Angeles tätig war. Seit 1944 lebte er hier von einer geringen Rente und verstarb im Jahre 1951.

Arnold Schönberg gehört zu den bedeutendsten Exponenten der bürgerlichen „Neuen Musik“ unseres Jahrhunderts. Sein Name ist aufs engste mit der Herausbildung der zwölftönigen Setzweise in der musikalischen Komposition verbunden. („Der Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, gingen viele Vorversuche voraus... Einheit und Ordnung waren es, die mich unbewußt diesem Weg geführt haben.“) Schönbergs dritter Schaffensabschnitt brachte die Aufstellung der Lehre von den zwölf aufeinander bezogenen Halbtonen der Oktave, mit der der Komponist verantwortungsbewußt der Aufhebung der tonalen Bindungen in der bürgerlichen Musik seiner Zeit entgegenzutreten versuchte. Eine Synthese aus konstruktiver Logik und stärkster Expression, geniale Begabung, ein mathematisch fundiertes System mit künstlerischer Intensität und musikalischem Ausdruck zu erfüllen – das ist es, was Schönbergs musikgeschichtliche Leistungen kennzeichnet, über deren Größe und Grenzen Hanns Eisler treffliche Beobachtungen und Analysen angestellt hat, die dem „Phänomen“ Schönberg im Anerkennungssinn wie im Kritischen sehr gerecht werden. Obwohl Schönberg selbst sagte: „Musik, die nicht aus dem Innern ihres Schöpfers kommt, kann nie gute Musik sein... Auch in heutiger Zeit entbehrt ein Komponist ohne Romantik grundsätzlich der menschlichen Substanz“, immer noch besten Kräften danach handelt und in den Spätwerken der Emigrationszeit

mehrfach zu tonalen Zentren zurückkehrte, spielen seine Werke in praktischen Musikleben unserer Zeit immer noch nicht wenig mehr als eine periphere Rolle.

Der im Wien der Jahrhundertwende aufgewachsene Schönberg begann seine künstlerische Entwicklung als Spätromantiker und enthusiastischer Apologet der Wagnerischen „Zukunftsmusik“. Seine frühen Werke bis zur sinfonischen Dichtung „Pelleas und Melisande“ stehen im Banne eines Brahms, Mahler, Richard Strauss und vor allem eines übersteigerten Wagnerismus. Schönberg versuchte zunächst, die bisher gültige Tonalität und Ausdrucksbasis zu erweitern und zu verfeinern – das führte zu klangschweblicher, formaler Hypertrophie, wie es in dem in den 1890er Jahren komponierten Opus 4 Schönbergs der Fall ist. „Verklärte Nacht“ ist die Schöpfung eines im Banne von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ wohnenden jungen Komponisten. Das Werk wurde 1899 für Streichorchester entworfen und später (1917/1943) auch für Streichorchester eingerichtet. In dieser Form gelangt die Komposition heute zur Aufführung. Es ist eine Musik von großer Schönheit und zwingender Ausdruckskraft, reich an Farben und Sinnungen, schwärmerisch, lyrisch, verklärt und ekstatisch. Sie folgt sehr empfindsam den wechselnden Stimmungen des gleichnamigen Gedichtes (1896) von Richard Dehmel, das dieser programmatischen „Sinfonischen Dichtung“ zugrundeliegt.

Zwei Menschen gehen durch kalten, kalten Haie;
der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen,
kein Wäldchen trübt das Himmslicht,
in das die schwarzen Zäden reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:
ich trag' ein Kind, und mit von Dir
ich geh' in Sünde neben Dir.
Ich hab' mich sicher an mit vergangen,
ich glaubte nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebeninhalte, nach Mutterglück
und Pflicht; da hab' ich mich erficht,
da ließ ich schaudernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfangen,
und hab' mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt:
nun bin ich Dir, o Dir begegnet.
Sie geht mit ungelinkem Schritt,
Sie schaut enpor; der Mond läuft mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht: