

ZUR EINFÜHRUNG

Joseph Haydns Sinfonie Nr. 104 D-Dur aus dem Jahre 1795 ist das letzte sinfonische Werk des Komponisten. Sie gehört zu der berühmten Reihe seiner zwölf sogenannten „Londoner Sinfonien“, die durch die Englandreisen des Meisters zwischen 1791 und 1795 angeregt und für Londoner Abonnementskonzerte geschrieben wurden. Diese Sinfonien bilden den Abschluß von Haydns sinfonischem Schaffen und stellen in jeder Beziehung auch die Krönung dieses Schaffens dar. Sowohl in der geistigen und seelischen Vertiefung, in der Differenzierung der musikalischen Ausdrucksmittel als auch in der reifen souveränen Könnerschaft, mit der die klassische Form hier gemeistert wird, müssen sie als das Höchste gelten, was uns Haydn auf diesem Gebiet hinterlassen hat. In den „Londoner Sinfonien“ hat er, obwohl gerade hier eine tiefe innere Durchdringung mit Einflüssen der Sinfonik Mozarts zu spüren ist, doch seine ganz eigene, endgültige Lösung des klassischen Stils erreicht.

Die D-Dur-Sinfonie Nr. 104 beginnt mit einer kurzen, geheimnisvoll verschleiert verklingenden Adagio-Einleitung. Nach einer Generalpause setzt ein wenig klagend, elegisch das Hauptthema des Allegro ein, dessen motivisches Material den Satz weitgehend trägt. Das zweite Thema gewinnt dagegen keine Bedeutung für die musikalische Entwicklung der Durchführung und erscheint erst wieder in der Reprise. Trotz aller Ansätze zu kraftvoller Energie bleibt die Grundstimmung stiller Resignation, leiser Wehmut in diesem Eröffnungssatz vorherrschend. Als Variationsatz wurde das Andante angelegt; sein einfaches, liedhaftes Thema ist von größter Innigkeit und Süße. Zwar kommt es in den zwischen die Variationen eingeschobenen freien Zwischensätzen zu ungewöhnlich leidenschaftlich-erregten, dramatischen Ausbrüchen, ersten, tief empfundenen Episoden, aber immer wieder findet der Komponist schließlich doch zu den ruhigen, friedvollen Tönen des Hauptthemas zurück. Von Kraft und Sicherheit erfüllt ist das rhythmisch eigenwillige Menuett, dem ein lieblich-sanftes, zartes Trio folgt. Das Finale (Allegro spiritoso) entfaltet sich aus einem lebhaften, der kroatischen Volkskunst entlehnten Thema, das anfangs über einem dudelsackartigen Baß

erklingt und bald zu einem turbulent-fröhlichen Treiben führt. Ein sehr gegensätzliches, lyrisch-kantables Seitenthema wird dem Hauptthema gegenübergestellt. Ausgelassenheit und Lebensfreude dominieren in dem nur bisweilen leicht melancholisch eingetrübten Satz, der das Werk strahlend heiter ausklingen läßt.

Ferruccio Busoni, Sohn eines italienisch-deutschen Musikerehepaars (der Vater war Klarinettenvirtuose, die Mutter Anna Weiß-Busoni, Tochter eines Deutschen, eine bekannte Pianistin), zeigte schon in früher Kindheit eine eminente pianistische Begabung, die im Elternhaus erste Förderung erfuhr. Dann wurde er in Graz Schüler von Wilhelm Mayer und – auf Empfehlung von Brahms – in Leipzig u. a. von Carl Reinecke. Nach Abschluß seiner Studien unternahm er als brillanter Klaviervirtuose Konzertreisen durch ganz Europa, die ihn auch wiederholt zum Dresdner Gewerbehausorchester bzw. Philharmonischen Orchester führten, und nach Übersee. Daneben wirkte er als Lehrer an den Konservatorien in Helsinki, Moskau, Boston, New York und Bologna und war vorübergehend auch in Wien und Zürich pädagogisch tätig. Seit 1894 lebte er hauptsächlich in Berlin, wo er 1920 eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste übernahm. Am 27. Juli 1924 verstarb der hochgebildete, vielseitige Künstler im Alter von 58 Jahren in Berlin.

Jakob Wassermann hat einmal gesagt, daß das Schaffen Ferruccio Busonis „auf dem Kontrast zwischen glühender Gegenwartigkeit und einer schicksalvollen Bindung an die Tradition, zwischen Elementarität und alter Form, zwischen lateinischer Helligkeit und deutscher Spekulation beruhte“. Obwohl er als Komponist, Pianist, Pädagoge und Ästhetiker in der deutschen Musikentwicklung der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts nicht nur eine anregende, sondern vielfach eine bestimmende Position einnahm, in geistvollen Schriften Klarheit über die Entwicklung der zeitgenössischen Musik zu schaffen suchte und mit diesen seinen, etwas apodiktischen Arbeiten („Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ und „Von der Einheit der Musik“) im Mittelpunkt damaliger musikästhetischer Auseinandersetzungen stand, sank sein Ansehen nach seinem Ableben verhältnismäßig rasch ab. Heute ist von seinem reichen kompositorischen Werk (Orchester-, Kammer- und vor allem Klavier-

viermusik, Opern wie „Turandot“ und „Doktor Faust“, Kantaten, Chöre, Lieder und zahlreiche Bearbeitungen) wie auch von seinen schriftstellerischen Arbeiten nur noch wenig bekannt.

Busoni prägte für das ihm vorschwebende musikalische Ideal den Begriff der „neuen Klassizität“, worunter er die „Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente; ihr Hineintragen in feste, schöne Formen“ sowie vor allem „das Wiederergreifen der Melodie – als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie“ verstanden wissen wollte. Seine individuelle, grüblerische Tonsprache, die sich starkes Formempfinden gekennzeichnet und durch seine Leitsterne Bach, Mozart und Liszt zweifellos beeinflusst, erwuchs vornehmlich aus der Klangwelt des Klaviers, dankte er doch diesem Instrument in erster Linie seinen internationalen Ruf. Dabei stieß er in neue Bereiche der Harmonik vor und verließ die Basis von Dur und Moll.

Die Indianische Fantasie für Klavier und Orchester op. 44, 1913 komponiert und in Dresden 1927 und 1969 in Philharmonischen Konzerten erklingen, ein überaus virtuoses Konzertstück, verdankt ihren spezifischen Reiz vor allem „der Eigenart des melodischen Materials, das Busoni der Musik nordamerikanischer Indianer entnahm, mit der er durch eine 1910 erschienene Liedersammlung seiner Schülerin Natalie Curtis sowie auf seinen Konzertreisen bekannt geworden war. Der monotone, oft in Synkopen rhythmisch starr bohrende Charakter dieser einfachen, meist pentatonischen Melodien gibt dem Ganzen das Gepräge. Daneben setzt der Komponist durch kontrapunktische Arbeit, impressionistisch schillernde Harmonik, charakteristische Folgen von leeren Quinten sowie eine an Liszt erhaltene bravouröse Anlage des Klavierparts wirkungsvolle Kontraste, die in ihrer Mischung das exotische Klangbild noch mehr unterstreichen. In freier Fantasieform ist das Ganze angelegt. Marsch- und tanzartige Teile werden durch rhapsodische Kadenz des Soloinstrumentes miteinander verbunden“ (S. Liberovic). Beim Anhören dieses Werkes sollte man auch daran denken, daß Ferruccio Busoni es war, der jenen wichtigen Satz prägte: „Das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß, um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.“

Mit der Uraufführung des Singgedichts in einem Akt „Feuersnot“ op. 50 des 37-jährigen Richard Strauss am 21. November 1901 unter Ernst von Schuch begann die Strauss-Ara der Dresdner Oper, der der Komponist den Vorzug vor Berlin und Wien gab und ein „Dorado für Uraufführungen“ nannte. Aus der Tugendhaftigkeit seines Opernerstlings „Guntram“ (urauffgeführt 1894 in Weimar) war in der „Feuersnot“ ein derbes Spiel mit allerlei Spießbürgerverulungen und Verherrlichung des Eros geworden. Wenn dieses Werk dennoch nicht ein Zug- und Kassenstück wurde, obwohl die Dresdner Uraufführung durchaus ein Erfolg war, so mag daran der Text schuld sein. Strauss und sein Textdichter Ernst von Wolzogen vom „Überbrett!“ haben den Münchner Bierschädel- und Weißwürst-Spießer einer grimmigen Musterung unterzogen (der Mißerfolg einer einmaligen Aufführung des „Guntram“ in seiner Heimatstadt München, der den jungen Opernkomponisten mit Zorn erfüllt hatte, war dafür das auslösende Moment gewesen). Da hagelt es Anspielungen, Anfrozzelungen und Spöttereien, die man zum großen Teil nicht mehr in ihren Einzelheiten versteht und deren musikalische Verulung infolgedessen nur schwer zu würdigen ist.

Textlich wurde von den Autoren eine alte flämische Sage „Das erloschene Feuer von Audenaerde“ ins Lokal-Münchnerische übersetzt. Dies gab dem Komponisten die Möglichkeit, wie er äußerte, „ein kleines Intermezzo gegen das Theater zu schreiben, mit persönlichen Motiven und kleiner Rache an der lieben Vaterstadt, wo ich, wie vor dreißig Jahren der große Richard, so wenig erfreuliche Erfahrungen gemacht hatte.“

Inhaltlich geschieht folgendes in dem Stück: Die Münchner Kinder sammeln Holz für das Sonnwendfeuer. Vor dem Hause des Sanderlings Kunrad der Ebner machen die Bürger Bemerkungen über den Fremden, den damischen. Dieser, aufgestört aus seinem Bücherstudium, springt unter die Menge, stiftet den Kindern alles Hölzerne seines Haushalts und küßt in plötzlichem Erwachen zum Leben die wohlstandige Bürgermeisterstochter Diemut mitten auf den Mund. Darob großes Gezeter. Diemut, obwohl schon verliebt, sinnt auf Rache. Als die Menge sich zerstreut hat, tritt das Mädchen auf den Söller ihres Hauses und schäkert mit dem verliebten Kunrad. Dann läßt sie einen Förderkorb herab. Kunrad steigt ein, sie dreht den Korb in die Höhe, – doch

