

Bruckner entdeckte für die Sinfonie die Neigung, das Thematische als Anlauf, nicht mehr als Absicht des Musikers zu nehmen. Das heißt: Die sinfonische Form ist bei ihm primär ein dynamischer Zug von immensen Steigerungswellen, denen die „Einfülle“ im Detail untergeordnet sind; sie werden als „Material“ gebraucht. Alles Thematische ist bloße Oberfläche, zentral ist der geradeste „körperliche“ Vorgang des Sidi-Dehrens und Spanns bis hin zu gewaltigen Eruptionen und geballten Höhepunkten, teilweise – wie im dritten Satz der neunten Sinfonie – auf entscheidenden Dissonanzen oder – an den Schüssen – als alles überstrahlender Ruhelage, dem Pendant zu vorthematischen, atmosphärischen Anfängen mit Tremolo, die gleichzeitig die HörerInnen abtasten. Kein Wunder, daß es Bruckner sich leisten kann, einen thematischen Vorgang einfach abbrechen zu lassen, wenn die Innenanpannung es gerade nahelegt.

Form ist bei Bruckner allemal eine abgestufte Folge thematisch verschieden konturierter Blöcke – oft durch Generalpausen voneinander getrennt.

Der kämpferische Dualismus der Sinfonien Beethovens ist damit völlig aufgegeben.

Es war aber gerade der Anfang der neunten Sinfonie Beethovens, der Bruckner so faszinierte, die Idee nämlich, nicht mit einem fixierten Thema zu beginnen, sondern dort, wo die Musik zunächst nur Luftschwingung ist. Daraus machte sich dann die thematische Kontur entwickeln. Da Bruckner primär klanglich und nicht motivisch dachte, ist der Ausbruch des Hauptthemas immer ein Ziel, kein Ereignis, das nur durch seine Physiognomie selbst spricht. Bruckners Musik ist, wie Ernst Bloch bereits 1918 erkannte, „Klang, der sich erst bildet“ und ihre Form ist „Unruhe, Zerstörung, Überhöhung, dauernde Väterung“, eine Art künstlerisches Abenteuer.

Vom 23. September 1881 bis zum 5. September 1883 komponierte Sinfonie Nr. 7 E-Dur ist Anton Bruckners Durchbruch als Sinfoniker. Als Arthur Nikisch am 30. Dezember 1884 in Leipzig die Uraufführung brachte, war der Erfolg zwar noch gemäßig, weil das Leipziger Publikum sehr konservativ war, aber immerhin konnte Bruckner bereits behauptet feststellen, daß „zum Schluß eine 1/2 Stunde applaudiert wurde“, obwohl die meisten Zuhörer eher verärgert als begeistert waren. Bruckner war es gewohnt, daß bei Aufführungen seiner Sinfonien die Zuhörer scharenweise den Saal zu verlassen pflegten; da wagte der Leipziger Beifall schon viel. Offensichtlich war

es selbst den so konservativen Leipziger Zuhörern aufgegangen, daß sie das Werk eines großen Sinfonikers vernommen hatten. Den eigentlichen Durchbruch erlebte die Sinfonie jedoch erst einige Monate später in München, als Hermann Levi (Wagners „Parisler“ Dirigent) am 10. März 1885 die Erstaufführung dort dirigierte. Die kurz darauf bereits erfolgte Drucklegung machte die rasche internationale Reputation des Werkes möglich. Es war aber doch fast ein Wunder, daß die Münchner Erstaufführung so durchschlag, denn Levi schrieb während der Proben an Bruckner: „Das Orchester hat natürlich gestutzt und gar nichts verstanden. Die Leute sind nämlich hier unglaublich reactionär.“ Und so entzündlich war die grenzenlose Begeisterung bei der Aufführung, die immerhin die Wiener Philharmoniker, sonst auf Bruckner schlecht zu sprechen, nötigte, nicht länger zurückzutreten und – ein Jahr später – die erste Wiener Aufführung unter Hans Richter zu wagen. Gegen den auch dort einwilligen Erfolg stemmte sich nur der Bruckner-Gegner Eduard Hanslick erwartungsgemäß, schrieb einen seiner üblichen Verisse und hörte nur „unabnehmbares Dunkel“. Wie war der plötzliche Durchbruch des Sinfonikers Bruckner möglich?

Ähnlich wie die beiden vorhergegangenen Sinfonien gelang auch die Siebente in einem Durchgang, und sie spricht ganz Bruckners eigene Sprache, obwohl die Coda des langsame Satzes unmittelbar unter dem Eindruck der Nachricht, daß Wagner gestorben sei (13. Februar 1883), komponiert wurde. Von Wagner übernahm Bruckner nur die sogenannten „Wagner“-Tuben, die dem Hörersatz eine zusätzliche Farbe verleihen, sonst nur noch gewisse chromatische Wendungen. In seiner melodischen Erfindung ist Bruckner gerade in der E-Dur-Sinfonie ganz bei sich. Die ersten Kritiken lobten denn auch insbesondere den klaren formalen Aufbau, sprachen von formaler Schlichtheit und rühmten die „Klassizität“ des Werkes, manche meinten sogar, Bruckner sei der größte Sinfoniker seit Beethovens Tod. Der dramaturgische Plan der Sinfonie ist denn auch übermäßig: Der absolute Höhepunkt liegt genau in der zeitlichen Mitte, an jener C-Dur-Stelle des Adagios, die durch den bis heute unerbittlichen Beckenadagio markiert wird. (Es ist nicht sicher, ob er von Bruckner wirklich gebilligt wurde, da er ein „äußerliches“ Moment in die Steigerungstechnik hineinbringt.) Vielleicht übte Bruckner mit dieser zentralen Position des absoluten Höhepunktes der Werkkonzeption produktive Selbstkritik

an der „kopflastigen“ sechsten Sinfonie, bei der sich ja der absolute Höhepunkt bereits mit dem Eintritt der Reprise im ersten Satz ereignet. Zwar ist auch das Finale der siebenten Sinfonie gegenüber dem ausgedehnten Kopfsatz erheblich gedrängter, aber dafür ist das Adagio ungleich gewichtiger als das der sechsten Sinfonie und enthält ja das Zentrum des Ganzen, sowohl zeitlich als auch bezüglich der Tonartenfolge der gesamten Sinfonie. Außerdem besitzt das Finale, im Gegensatz zu dem der sechsten Sinfonie, ausdrücklichen, lokalen Abschlussschlußcharakter. Eines ist jedenfalls sicher: Bruckner hat nicht, wie so oft behauptet wird, schablonenmäßig immer wieder den gleichen antonischen Aufriß komponiert, sondern, wie offen schon die verschiedenen Formidee der Finalität zeigen, stets die innere Dramaturgie neu überdacht.

Der erste Satz ist ein weitbühniger Sonatensatz mit einem bei Bruckner einzigartigen melodischen Hauptthema, das sicher die Zuhörer von jeher in seinem Bann gezogen hat. In zwei jeweils über vierundzwanzig Takte hinwegströmenden Wellen ereignet sich, wie es Max Dehnert ausdrückte, „die Geburt der Melodie aus dem Geiste der Harmonie“. Kein anderes Hauptthema Bruckners weist einen solchen Atem auf. Seine Art der „unendlichen Melodie“ kann sich, im Gegensatz zu Wagner, aussagen. Tiefe Trauer ist der Inhalt des Adagio-Satzes,

doch fehlen auch nicht Züge des Trastes und gläubiger Hoffnung. Das erste Hauptthema tragen die Wagner-Tuben „sehr feierlich“ vor. Die tröstvolle Streicherstelle entspringt Bruckners gleichzeitig entzündetem „Te deum“. Lebensprägend ist der Charakter des nach klassischen Muster gebauten Scherzos, das auf das entrückte Adagio folgt. Ein fast kämpferisches, trates Trampelthema gibt entscheidende Impulse. Idyllik und wälselige Bescheidenheit herrschen im Triole. Nach einer spannenden Generalpause setzt wieder das hastende Scherzo ein.

Das Hauptthema des Finales ist aus dem des ersten Satzes abgeleitet, wobei sich das feierliche Pathos jenes Gedankens nunmehr ganz ins Heldische, Kraftvoll-Stürmische gewandelt hat. In As-Dur stimmen die Violinen, über monotonen Fizzicato der tiefen Streicher, ein eindrucksvolles Choralthema an. Demnach gewinnt der Choral nicht die Bedeutung, die ihm als zweitem Thema eigentlich zukäme. Ein markanter dritter Gedanke löst Auseinandersetzungen aus. Die ausgedehnte Durchführung beginnt wichtig mit dem Hauptthema. Die großartige Steigerung der Coda findet in einem Orgelpunkt auf E ihren Höhepunkt. Nicht grundlos nannte eine Kritik aus dem Jahre 1887 das Werk einen „vom Kopf bis zum Fuß geharnischten Riesen“. Es ist außer der „Sechsten“ die einzige Sinfonie, die Bruckner nicht ungearbeitet hat.



VORANKÜNDIGUNG:

Sonntag, den 14. April 1990, 19.30 Uhr (Friedrichsplatz)
 Sonntag, den 15. April 1990, 19.30 Uhr (AK/O)
 Festival der Kulturstadte Dresden

3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Mikhailos Girotis, Dänemark
 Solisten: Marissa Trifiro, USA, Klavier
 Orgel: Michael Gerlach, Dresden
 Werke von Robert Wagner, Ludwig van Beethoven und
 Gustav Mahler

Ton- und Bildaufnahmen während des Konzertes sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
 Redaktion: Dipl.-ökol. Sabine Gross
 Die Einführung zu Bruckner folgt Texten von Dietrich
 Hoffend im Europäischen Orchesterinstitut, Rostock/Verlag
 Grottel, 1987, sowie von Prof. Dr. Dieter Hösel

ChorDirigent: GMD Wp. Peter Weigle - Spielzeit 1989/90

Druck: DDV, BT Helldorf 91-23-18 EVF -29 MF

7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1989/90

7.
AUSSERORDENTLICHES
KONZERT

Sonntag, den 31. März 1990, 19.30 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Sonntag, den 1. April 1990, 19.30 Uhr

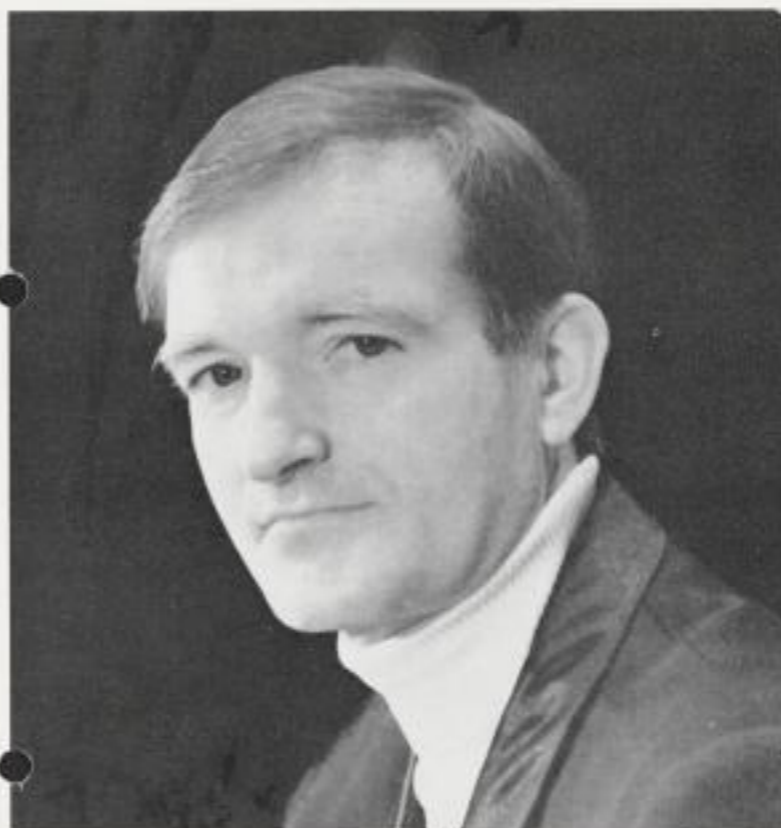
dresdner philharmonie

Dirigent: Jörg Peter Weigle
Solist: Ralf-Dieter Arens, Leipzig, Klavier

Wolfgang Amadeus Mozart
1756–1791
Konzert für Klavier und Orchester F-Dur KV 459
Allegro
Allegretto
Allegro assai

PAUSE

Anton Bruckner
1824–1896
Sinfonie Nr. 7 E-Dur
Allegro moderato
Adagio (Sehr feierlich und sehr langsam)
Scherzo (Sehr schnell)
Finale (Bewegt, doch nicht schnell)



RALF-DIETER ARENS wurde 1946 in Zornsdorf geboren. Nach seiner Instrumentierung in Elbsingpiel durch Prof. Owen Keller in Leipzig studierte er von 1963 bis 1968 an der Leipziger Musikhochschule bei Prof. Heinz Volger (Klavier) und Ludwig Sikster (Kammermusik). Am gleichen Institut wurde er Assistent, Assistent und schließlich Oberassistent, ging in diesem Posten 1976 an die Franz-Liszt-Hochschule Weimar, wo er 1979 zum Dozenten ernannt wurde. 1986 erlangte er die Würde ein Diakon beim Liszt-Bach-Wettbewerb in Budapest, desgleichen 1988 beim III. Bach-Wettbewerb in Leipzig, erhielt im gleichen Jahr einen 2. Preis beim Wettbewerb schließlich bei Wettbewerben der Fagott und Str.

denen in Sotschi und 1991 einen Sonderpreis beim Marguerite-Lang-Internationales-Wettbewerb in Paris. 1992 bis 1993 nahm er an Meisterkursen bei Paul Badura-Skoda in Wien teil. 1997 wurde ihm der Künstlerpreis der Biennale Berlin zuerkannt. 1992 der Künstlerin der DDR. Ralf-Dieter Arens konzertierte erfolgreich in vielen Städten Deutschlands, in der CSR, in Polen, Bulgarien, der Sowjetunion, in Großbritannien, Frankreich, Österreich, der Schweiz, in Italien, Portugal, Japan, auf Zypern und produzierte zahlreiche Funk- und Fernsehmitschnitte. Bei der Dresdner Philharmonie gastierte er seit 1971 wiederholt.

ZUR EINFÜHRUNG

Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzert F-Dur KV 459 ist das letzte von sechs Konzerten für dieses Instrument, die der Meister allein im Jahre 1784 – zum Teil für seine eigenen Konzertaufführungen, seine Wiener „Akademien“, zum Teil für seine Schüler oder auf Bestellung – komponierte. Das am 31. Dezember 1784 vollendete Werk war von Mozart für den eigenen Bedarf geschrieben worden; er spielte es später unter anderem auch göttlich der Krönung Kaiser Leopolds II. am 13. Oktober 1790 in Frankfurt/M. neben dem sogenannten „Krönungskonzert“ D-Dur KV 537. Das F-Dur-Konzert ist in seinem Grundcharakter dem „vorübergehenden Klavierkonzert in B-Dur KV 456“ verwandt. Für beide Werke sind (vor allem in den Einleitungssätzen) ein straff durchgeführter Rhythmus, Bestimmtheit und Energie kennzeichnend sowie insgesamt eine besonders vielfältige Verwendung der Bläser, oft in reizvollen Wechselspielen mit dem Soloinstrument.

Ein ausgesprochener Marschrhythmus gibt dem festlichen, freudigen ersten Satz das Gepräge, dessen Thema gleich zu Beginn, nachdem es durch den Solisten vorgestellt wurde, von den Bläsern (Oboe und Fagott) wiederholt wird, wobei das Klavier die Begleitung übernimmt. Im Verlaufe der musikalischen Entwicklung gewinnt der Komponist dem Hauptthema durch eine an mannigfaltigen Einfällen reiche Verarbeitung und eine interessante, abwechslungsreiche Instrumentierung ungeahnte Möglichkeiten ab. Daneben wird in der Durchführung in einem a-Moll-Teil ein anderes Motiv wirksam, das übrigens auch wieder in Mozarts nächstem Klavierkonzert d-Moll KV 466, diesmal im zweiten Satz, andeutet. Nach dem ernstlich-schwermütigen, stellenweise leicht melancholisch eingetribenen Mittelsatz dominieren im brillanten Finalsatz, der sich besonders durch eine geistreiche Verachtelung von Homophonem und polyphonen Partien auszeichnet, wieder die Geister schalkhafter Heiterkeit, liebenswürdigster Noderei.

Anton Bruckner ist sicher die seltsamste und widersprüchlichste Künstlerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts. Die Meinung über ihn und seine Musik ist bis heute kontrovers: Die einen werfen ihm unzulässige Naivität und globalisierende Formbildung vor, andere

wieder wollen Antizipationen heutiger Klangkompositionen im Rohzustand beobachtet haben und stempeln damit Bruckner zum unzeitgemäßen Avantgardisten. Der Zeitgenosse Brahms fällt über die Person seines Kollegen die Worte, ihn hätten die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen, und seine Sinfonien seien nichts als Schwindel, der bald vergessen sein würde. Und was meinte Bruckner über Brahms? „Wer sich durch die Musik beruhigen will, der wird der Musik von Brahms anhängen; wer dagegen von der Musik gepöckelt werden will“ – und Bruckner wollte sicher auch, daß das durch seine Musik geschähe – „der kann von jener nicht befreit werden.“ Das heißt doch: Bruckner war genau – für seine Zeit offensichtlich zu genau –, was er musikalisch, wenn auch vielleicht nicht immer menschlich, wollte; gewiß keine Ruhe und Ordnung und auch keine bequemen akustischen Reize. Eines verletzten Kardinals sagte er nach der Uraufführung der achten Sinfonie einfach ins Gesicht, das sei doch wohl etwas anderes als ein gregorianischer Choral.

Der da so sprach, konnte wie kaum ein anderer Komponist des 19. Jahrhunderts (nach Beethoven) den damaligen Weg, der zur Beherrschung der schwierigen Materie des musikalischen Satzes führt.

Bruckner drückte die satztechnische Schulbank länger als jeder andere Komponist seines Rang. Nach der Elementarausbildung in der Jugend studierte er – mittlerweile längst als anerkannter Musiker in Linz tätig – im Fernunterricht bei dem gefürchteten Kontrapunktlehrer Simon Sechter (Wien), und zwar von 1855 bis 1861/12, später dann unter Anleitung des Linzer Kapellmeisters Otto Kitzler – nach der Theorie folgte nun der praktische Orchesterstudium, namentlich die Bekanntschaft mit Partituren Wagners – Probleme der Formbildung und vor allem der neueren Instrumentation (neben Wagner auch der „Faust“-Sinfonie von Liszt und Werke von Berlioz). Dann erst wagte er sich an seine ersten Versuche auf dem Gebiet der Orchestermusik. Vorher hatte er nur kirchliche Gebraudemusik geschrieben. Die erste, offiziell gedruckte Sinfonie komponierte Bruckner erst 1856 bis 1866, also im Alter von über vierzig Jahren.

Bruckners Idee des Sinfonischen fußt trotz der tiefen Verehrung für Richard Wagner auf ganz anderen Überlegungen als die Musikdramen des Bayreuther Meisters, von denen Bruckner, wie bekannt, nur die Musik verstand (oder sollte man nicht sagen: verstehen wollte?).