



6. Sinfoniekonzert

Staatsorchester Darmstadt

KONZERT

Schönberg / Bruckner

**Spielzeit
2019 / 2020**

„Kunst ist für mich: neue Kunst.“

Arnold Schönberg

6. Sinfoniekonzert

Sonntag, 08. März 2020, 11:00 Uhr

Montag, 09. März 2020, 20:00 Uhr

Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)

Fünf Orchesterstücke op. 16 (1909 / rev. 1949)

1. Vorgefühle. Molto allegro – 2. Vergangenes. Andante –
3. Sommermorgen an einem See (Farben). Moderato –
4. Peripetie. Molto allegro – 5. Das obligate Rezitativ. Allegretto

Pause

ANTON BRUCKNER (1824–1896)

Sinfonie Nr. 7 E-Dur (1881–1883)

1. Allegro moderato – 2. Adagio. Sehr feierlich und langsam –
3. Scherzo. Sehr schnell – 4. Finale. Bewegt, doch nicht schnell

STAATSORCHESTER DARMSTADT

DIRIGENT Daniel Cohen

Dauer des Konzerts: *ca. 2 Stunden*

Ton- und Bildaufnahmen sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.
Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone aus.

Besetzung

ERSTE VIOLINEN Julian Fahrner, Wilken Ranck, Makiko Sano, Horst Willand, Jane Sage, Susanne Apfel, Gyula Vadasz, Annette Weidner, Antje Reichert, Miho Hasegawa, Damaris Heide-Jensen, Heri Kang, Giovanni Migliore, Tatia Gvantseladze* ZWEITE VIOLINEN Megan Chapelas, Sorin-Dan Capatina, Emre Tamer, Sylvia Schade, Martin Lehmann, Christiane Dierk, Kenneth Neumann, Almuth Luick, Nikolaus Norz, Evelyn Zeitz, Stefanie Weimer-Meeßen*, Michael Leitz* VIOLONCELLO Klaus Opitz, Hanna Breuer, Astrid Stockinger, Uta König, Claudia Merkel-Hoffmann, Tomoko Yamasaki, Barbara Walz, Anja Beck, Ari Kanemaki*, Zeynep Tamay* VIOLONCELLI Michael Veit, Kanghao Feng, Friederike Eisenberg, Sabine Schlesier, Alev Akcos, Gabriel Battaglia, Angela Elsässer*, Aleksander Zhibaj* KONTRABÄSSE Stefan Kammer, Balazs Orban, Nerea Rodriguez, Johannes Knirsch, Eunsen Kim, Thomas Keim*, Manuel Rodriguez* FLÖTEN Iris Rath, Danielle Schwarz, Eunmin Seong, Kornelia Hagel-Höfele OBOEN Sebastian Röthig, Anna Maria Hampel, Heidrun Finke KLARINETTEN Michael Schmidt, Philipp Bruns, Felix Welz, David Wolf FAGOTTE Chien-Wei Wu, Niki Fortunato, Jan Schmitz HÖRNER Filipe Abreu, Juliane Baucke, Martin Walz, Yvonne Haas, Ralf Rosorius, Christiane Bigalke, Martin Gericks*, Victor Lozano* TROMPETEN Manfred Bockschweiger, Marina Fixle, Michael Schmeißer POSAUNEN Christian Künkel, Ulrich Conzen, Bernhard Schlesier TUBA Eberhard Stockinger PAUKEN UND SCHLAGZEUG Frank Assmann, Matthäus Pircher, Jürgen Jäger, Jeremias Petersen* HARFE Marianne Bouillot CELESTA Hie-Jeong Byun

STAND DER BESETZUNG 03. März 2020 / * = Gäste

GMD Daniel Cohen ORCHESTERDIREKTOR UND KONZERT-
DRAMATURGIE Gernot Wojnarowicz ORCHESTERBÜRO Magnus Bastian
ORCHESTERBÜRO & REFERENTIN MUSIKALISCHE LEITUNG Cecilia Egle
NOTENBIBLIOTHEK Hie-Jeong Byun ORCHESTERWARTE Matthias
Häußler, Willi Rau, Nico Petry

Schönberg

Unter dem doppelten Einfluss der Musik von Richard Wagner und Johannes Brahms in Wien aufgewachsen, begann Arnold Schönberg im hochromantischen Stil, der die Auflösung der Harmonik nach Wagners *Tristan* mit Brahms' thematischer Arbeit verband. Nach der Übersteigerung orchestraler Mittel in der sinfonischen Dichtung *Pelléas und Melisande op. 5* und in den *Gurreliedern* reduzierte Schönberg den Klangapparat auf wenige Instrumente. Während des Ersten Weltkriegs steckte er dann in einer schöpferischen Sackgasse. Zu Beginn der zwanziger Jahre entwickelte Schönberg als Konsequenz seine Methode der *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*. Dieses strukturell-organisatorische Rückgrat versetzte ihn nun in die Lage, wieder große Instrumentalformen zu schreiben und dabei den „langen Linien“ der Melodik sowie der Begleitung und Polyphonie wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Im Wesentlichen betrachtete er dabei einige der strengsten kontrapunktischen Disziplinen, die Bach und andere Komponisten des Barock benutzt hatten, aus einem völlig neuen Blickwinkel. Damit zog Schönberg die Folgerung aus dem allmählichen und unaufhaltsamen Zerfall der übergeordneten musiksprachlichen Konvention seit dem Ende der Wiener Klassik und schuf das „voraussetzungslose“ Komponieren um des höheren musikalischen Formniveaus willen. Überspitzt formuliert: Er musste für jedes Stück die musikalische Sprache überhaupt erst erfinden. Schönberg hat öfter hervorgehoben, dass seine musikalischen Einfälle zumeist melodischer Natur sind, also in der Horizontalen auftreten, und dass die sich dann bildenden Harmonien Verdichtungen dieser melodischen Linien in der Vertikalen sind. Diese Art der Inspiration erklärt auch die sich damals immer deutlicher zeigende „Emanzipation der Dissonanzen“, da es ja in der Horizontalen Zusammenklänge nicht gibt.

Zwischen seiner spätromantischen Phase und der Zwölftontechnik hat Schönberg eine Reihe von Werken komponiert, die man als „atonal“ zu bezeichnen pflegt, auch wenn dieser Begriff immer noch ziemlich schief ist und

zu Missverständnissen, wenn nicht gar zu einem schlechten Image seiner Musik geführt hat. Alle für diese Epoche fundamentalen Stücke vollendete Schönberg – meist mehrere Monate vorher begonnen – 1909. Es sind die *15 Gedichte* aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15, die *Drei Klavierstücke op. 11* und die *Fünf Orchesterstücke op. 16*. Über seinen Weg zu diesen Werken, notierte er im *Rückblick*: „Die meisten Kritiker dieses neuen Stils haben es unterlassen, zu untersuchen, bis zu welchem Grade die ‚ewigen‘ Gesetze der musikalischen Ästhetik befolgt, verletzt oder bloß den veränderten Umständen gemäß modifiziert wurden. Diese Oberflächlichkeit brachte Beschuldigungen wie Anarchie und Revolution mit sich, obwohl es sich hier sicherlich nur um Evolution handelte, um einen Schritt in der Entwicklung der Musik, der nicht weittragender war, als das, was immer wieder in der Geschichte der Musik sich zugetragen hat.“

Am 14. Januar 1910 wurde im Ehrbar-Saal in Wien eine Schönberg-Soirée veranstaltet, in der die *George-Lieder op. 15* und die *Klavierstücke op. 11* zum ersten Mal zu hören waren. Ferner erklang am gleichen Abend der erste Teil der *Gurrelieder* (in einer von Anton Webern eingerichteten achthändigen Klavierbegleitung). In Erinnerung an diesen Schönberg-Abend schrieb Erwin Stein ein Vierteljahrhundert später in der Festschrift der Universal Edition 1934: „Die Hörer hat damals vor allem der neue Klang frap-piert. Es war, als hätte sich eine neue Dimension im Raum aufgetan. Man nahm Konturen wahr, die kaum mehr dem Bereich der Musik anzugehören schienen. In seltsamem Licht wurden die zartesten Stufungen seelischer Erregung deutlich. Man hörte neue Harmonien von der Leuchtkraft der bunten Gartenblumen, die sie schilderten. Bald schwebten die Klänge jenseits jeder Takteinteilung, als wollte der Zeitablauf stillstehen, bald zeichneten scharf rhythmisierte Figuren im Verein mit harten Akkorden Klangbilder von geradezu schmerzhafter Dynamik.“

Arnold Schönberg hatte seine *Fünf Orchesterstücke* in nur vier Monaten im niederösterreichischen Steinakirchen niedergeschrieben, also überwiegend in der Sommerfrische, in die ihn neben der Familie auch seine Freunde wie Alexander Zemlinsky, Alban Berg, Anton Webern und Max Oppenheimer begleitet hatten. Schönberg wusste um die Komplexität und um die Neuartigkeit seiner *Fünf Orchesterstücke*, wie sein Brief vom 14. Juli 1909 an Richard Strauss deutlich macht: „Es sind kurze Orchesterstücke (zwischen 1 und 3 Minuten Dauer) ohne cyklischen Zusammenhang. Bis jetzt habe ich 3 fertig, ein 4tes kann höchstens in einigen Tagen dazu kommen und vielleicht werden noch 2 bis 3 nachgeboren... Da sie, wie erwähnt, nicht zusammen hängen, kann man leicht nur 3 – 4 aufführen. 3 denke ich wären wohl nötig um als ganzes nicht zu sehr zu verpuffen. Ich glaube wohl, diesmal ist's unmöglich, die Partitur zu lesen. Fast wäre es nötig, auf ‚blinde‘ Meinung sie aufzuführen. Ich verspreche mir allerdings kolossal viel davon, insbesondere Klang und Stimmung. Nur um das handelt es sich – absolut nicht symphonisch, direkt das Gegenteil davon, keine Architektur, kein Aufbau. Bloß ein bunter ununterbrochener Wechsel von Farben, Rhythmen und Stimmungen. Aber, und das ist der Vorteil durch den Sie es vielleicht doch riskieren könnten: sehr kurz!“

Strauss wirkte in Berlin als „Erster königlich preußischer Hofkapellmeister“, und mit seinem *Berliner Tonkünstler-Orchester*, das er selbst gegründet hatte, gab er zeitgenössischen Werken großen Raum. Waren die *Fünf Orchesterstücke* für Richard Strauss, der immerhin als einer der führenden modernen Komponisten galt, doch zu radikal? Denn er lehnte im September 1909 höflich ab: „Es ist mir sehr schmerzlich, Ihnen Ihre Partituren ohne eine Zusage der Aufführung zurückschicken zu müssen. Sie wissen, ich helfe gern und habe auch Muth. Aber Ihre Stücke sind inhaltlich und klanglich so gewagte Experimente, daß ich vorläufig es nicht wagen kann, sie einem mehr als konservativen Berliner Publikum vorzuführen.“

Da es sich als problematisch erwies, einen anderen interessierten Dirigenten zu finden und auch Schönbergs üblicher Verleger, die Wiener Universal Edition, sich schwer tat, die Stücke zu publizieren, entschloss sich Schönberg, die Komposition bearbeiten zu lassen. Eine Fassung für zwei Klaviere zu acht Händen wurde von Erwin Stein angefertigt und am 4. Februar 1912 im Berliner Harmonie-Saal von den drei Busoni-Schülern Louis Closson, Louis Grünberg und Eduard Steuermann im Verein mit Anton Webern (ohne Satz 3) aufgeführt. Dass die Proben nicht ganz einfach waren, notierte Schönberg in seinem Tagebuch am 23. Januar 1912: „Schwer ist so etwas einzustudieren. Es macht mir wirklich oft Schwierigkeit zu sagen, ob es beisammen ist. Erst wenn's anfängt klarer zu werden, unterscheide ich genau. Mir fehlen eben die Klänge! Die Farben. Das Klavier ist doch nur ein Instrument.“ Die Aufführung war aber ein Erfolg, und da die Universal Edition immer noch zögerte, nahm der Verlag C. F. Peters das Werk in sein Programm auf. Die Uraufführung der Orchesterfassung spielte dann am 3. September 1912 das *Queen's Hall Orchestra* in einem „Promenade Concert“ in London unter der Leitung von Sir Henry Wood. Schönberg allerdings war recht verärgert, da er zu spät davon erfuhr und die Aufführung nicht miterleben konnte. Der Uraufführung war das Publikum mit Unverständnis begegnet, wie der Musikkritiker Ernest Newman in *The Nation* berichtete. Zwei Jahre darauf dirigierte Schönberg dann selbst die Stücke in London und Amsterdam, und die deutsche Erstaufführung fand 1920 beim 50. Tonkünstlerfest in Weimar statt. Der seinerzeit vielfach zu hörende Vorwurf, Schönbergs Musik klänge spröde, ja hässlich und sei nicht durchhörbar, ist vermutlich auch den seinerzeit recht unzulänglichen Aufführungen anzulasten.

Kein Werk von Schönberg existiert in so vielen Fassungen: Der Verlag Peters entschloss sich sogar zur Publikation der achthändigen Klavier-Fassung, die im Schönberg-Kreis großen Anklang fand – so ist für 1918 eine Aufführung in Schönbergs Mödlinger Haus mit Berg, Webern, Steuermann und Schönberg am Klavier belegt. Eine Fassung für Kammerorchester von Schönberg selbst entstand für den 1918 gegründeten „Verein für musikalische Privatauf-

führungen“, der sich zum Ziel gesetzt hatte, aktuelle Musik aller Stilrichtungen in sorgfältig geübten Aufführungen zu präsentieren.

Die *Fünf Orchesterstücke op. 16* wurden zu Schönbergs zentralem Orchesterwerk seiner expressionistischen Phase, die in dem gleichzeitig komponierten Monodram *Erwartung op. 17* gipfelte. Arnold Schönberg schrieb ursprünglich für diese Besetzung: 2 Flöten, 2 Piccoloflöten, 3 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Klarinette in es, Bassklarinette, Kontrabassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posauern, Basstuba, Xylophon, Pauke, Große Trommel, Tamtam, Harfe, Celesta und Streicher. Am 21. Oktober 1948 dirigierte Dimitri Mitropoulos in New York eine Aufführung der *Fünf Orchesterstücke*. Aus der vorbereitenden Korrespondenz ging hervor, dass nur er, Schönberg, noch ein Satz der nötigen Orchesterstimmen habe, und die nur in handschriftlicher Notation. Der Erfolg dieses Konzerts führte dazu, dass Schönberg sich mit seinem Werk aufs Neue befasste. 1949 revidierte er nämlich die *Fünf Orchesterstücke*: „Er (Schönberg) hatte sich entschlossen“, so Richard Hoffmann im Vorwort zur Partiturausgabe, „die (...) Originalfassung auf normale Sinfonieorchester-Verhältnisse herabzusetzen, um Aufführungen zu erleichtern. Die *Fünf Orchesterstücke*, die nun nicht länger durch die Notwendigkeit eines ungewöhnlich umfangreichen Orchesters behindert sind, werden dank der gegenwärtig praktischen Fassung mit Sicherheit einen bleibenden Platz im Repertoire der Sinfonieorchester einnehmen.“ Der Part der Kontrabassklarinette wird nun von der Bassklarinette bzw. dem Fagott oder Kontrafagott gespielt; zu hören war sie ohnehin nur im ersten Stück der Originalfassung. Die Überschrift des dritten Teils heißt nun: *Sommormorgen an einem See (Farben)*. Anschließend übernahm sein damaliger Assistent Richard Hoffmann die Einrichtung der Stichvorlage für die Druckausgabe (Vorwort zur Gesamtausgabe und Arnold Schönberg Center). Die Partitur der Neuausgabe trägt die handschriftliche Widmung an den Verleger, den die Nazis 1942 in Auschwitz ermordet hatten: „This new edition is dedicated to the memory of Henri Hinrichsen a music publisher who was a grand seigneur.“

Schönberg hatte sich in dem Moment von der „Programm Musik“ abgewandt, als er die Grenze der Tonalität überschritt. Folglich waren auch die *Fünf Orchesterstücke* zunächst unbetitelt. Erst auf Wunsch des Verlegers Henri Hinrichsen, in dessen Verlag Peters 1912 die Partitur erschien, erklärte sich Schönberg zögernd mit Überschriften einverstanden, wie er am 28. Januar 1912 in seinem Tagebuch notierte: „Brief von Peters, der mir für Mittwoch in Berlin ein Rendezvous gibt, um mich kennenzulernen. Will Titel für die Orchesterstücke; aus verlagstechnischen Gründen. Werde vielleicht nachgeben, da ich Titel gefunden habe, die immerhin möglich sind. Im Ganzen die Idee nicht sympathisch. Denn Musik ist darin wunderbar, dass man alles sagen kann, so dass der Wissende alles versteht, und trotzdem hat man seine Geheimnisse, die man sich selbst nicht gesteht, nicht ausplaudert. Titel aber plaudern aus. Außerdem: was zu sagen war, hat die Musik gesagt. Wozu dann noch das Wort? Wären Worte nötig, wären sie drin. Aber die Kunst sagt doch mehr als Worte. – Die Titel, die ich vielleicht geben werde, plaudern nun, da sie teils höchst dunkel sind, teils Technisches sagen, nichts aus. Nämlich *I. Vorgefühle* (hat jeder), *II. Vergangenheit* (hat auch jeder), *III. Akkordfärbungen* (Technisches), *IV. Peripetie* (ist wohl allgemein genug), *V. Das obligate* (vielleicht besser das ‚ausgeführte‘ oder das ‚unendliche‘) *Rezitativ*. Jedenfalls mit einer Anmerkung, dass es sich ums Verlagstechnische und nicht um den ‚poetischen‘ Inhalt handelt.“ (Schönberg)

Das erste Stück *Vorgefühle* ist schnell, düster und gespenstisch, fast wie Musik, wie man sie mit einem Krimi der schwarzen Serie assoziieren würde. Den Untergrund für ein fast wildes Ostinato bildet über lange Strecken ein dreitöniges Motiv (d-a-cis) mitsamt seinen kontrapunktischen Veränderungen. Schönberg schreibt hier oft die Spieltechnik der „Flatterzunge“ vor. *Vergangenes* dauert gut fünf Minuten und ist gegenüber dem ersten Stück stark zurückgenommen, fast fragil: Celli und Englischhorn in einer transparenteren Instrumentation lassen entfernt die Welt des *Tristan* ahnen, die prominent besetzte Celesta steuert silbrige Klänge bei.

Das dritte Stück *Sommormorgen an einem See. (Farben)* ist die erste Verwirklichung der „Klangfarbenmelodie“, von der Schönberg am Schluss der *Harmonielehre* (1911) ausführlich sprach und die er als eine eigene Dimension der Musik aufgefasst wissen wollte. Es besteht aus einem fünftönigen Akkord C-Gis-H-E-A, dessen Klangfarbe aufgrund der Aneinanderreihung fast unmerklicher Instrumental-Einsätze beständig wechselt. Zum ersten Mal ist die Klangfarbe funktionell verwendet. (Boulez) Schönberg hatte sehr genaue Vorstellung vom Klang, und schrieb in die Partitur: „Der Wechsel der Akkorde muss unauffällig vollzogen werden. Betonung der einzelnen Instrumente ist zu vermeiden, so dass bloß ein Unterschied in der Farbe bemerkbar ist. Der Kapellmeister muss nicht unausgeglichen klingende Mischungen abtonen, sondern streng darauf achten, dass kein Musiker eine andere Dynamik spielt, als die vorgeschriebene. In diesem Stück ist nicht notwendig, nach Themen oder Phrasen zu suchen, die besonders hervortreten sollen.“ Der später hinzugefügte Titel *Sommormorgen an einem See* (!) ist eine Ergänzung, die Schönberg sich erst bei der Neufassung erlaubte, weil er „jetzt alt genug sei“, sich die Anklage leisten könne, romantisch genannt zu werden. Schönbergs Abneigung gegenüber programmatischen Erläuterungen war berüchtigt. Egon Wellesz und auch Anton Webern aber erinnerten sich: „Durch diesen, sich durch das ganze Stück hinziehenden Farbenwechsel der Akkorde entsteht ein eigentümlich schimmernder Klang, vergleichbar, wie Schönberg sagt, mit dem immer wechselnden Farbeneindruck einer mäßig bewegten Seeoberfläche.“

Das vierte Stück, *Peripetie*, zeigt ein zentrales Element der Musik Schönbergs: rasche Stimmungswechsel, wie es schon der Begriff sagt: Er stammt aus dem Griechischen und meint „plötzlicher Umschlag, unerwartetes Unglück/Glück.“ Es ist ein dauernder Wechsel von energetischen Impulsen und nachklingenden Ruhephasen. Während im dritten Stück dieses Farbenprinzip auf einen Akkord angewandt ist, wird es im Fünften, *Das obligate Rezitativ*, auf das Rezitativ übertragen. Die verschiedenen Perioden einer Phrase weisen immer neue Instrumentierung auf. *Das obligate Rezitativ* hat Carl Dahlhaus treffend als „Kommentar zum Monodram Erwartung“

bezeichnet. Schönberg befreit sich von der traditionellen Phrasen- und Periodenbildung und realisiert den ungebundenen Verlauf einer „musikalischen Prosa“, die sich keinem Schema mehr fügt: „Das Unausprechliche sagt man in der freien Form“ notierte Schönberg in seinem Tagebuch. Der Titel ist doppeldeutig: „obligat“ ist das Rezitativ, weil es auf die für diese Gattung typischen Formeln verzichtet, und das obligate, also verbindliche Komponieren orientiert sich am „Rezitativ“, um die Musik „sprechend“ zu machen.

Die *Fünf Orchesterstücke* zeigen Schönbergs Bestreben, das große Orchester wie ein erweitertes Kammerorchester zu behandeln. Im Gegensatz zu Debussys Schreibweise ist Schönbergs Orchestersatz auf ein Solistenensemble abgestimmt. (Boulez) Anton Webern, der 1911 im *Huldigungsbuch* für Schönberg als erster analytische Bemerkungen zu den *Fünf Orchesterstücken* veröffentlichte, wies auf deren Loslösung von jeder überlieferten Form hin und charakterisierte Schönbergs Formgebung durch dessen Bekenntnis: „Ich (Schönberg) entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion. Ich habe die feste Überzeugung, daß sie auch hier vorhanden ist; mindestens in dem Ausmaß, wie in den früher bebauten Gebieten der Harmonie.“ Anton Webern brachte die Modernität auf den Punkt: „In den *Orchesterstücken* ist nicht die Spur irgendeiner überlieferten Form. Diese ist ganz ungebunden. Man könnte hier vielleicht von einer Prosa der Musik reden. Von diesen Formen gilt aber, was Schönberg bezüglich seiner Harmonik an der früher angeführten Stelle aus der ‚Harmonielehre‘ sagt. Auch hier waltet eine Gesetzmäßigkeit. Die überzeugende Macht dieser Musik bürgt dafür.“

Bruckner

Dass es unter den Zeitgenossen um 1880 erbitterte Auseinandersetzungen über Bruckners Sinfonik gab, wundert im Rückblick. Es war ein Parteistreit, bei dem die Gegensätzlichkeit der verschiedenen Positionen heute kaum mehr vorstellbar ist. Mag sein, dass sich viel von diesem Konflikt auch deshalb entzündete, weil man Schöpfer und Werk – wie so oft im 19. Jahrhundert mit seinem Geniekult – in eins setzte. Und da wirkte es wirklich skurril, wie dieser Organist aus St. Florian bei Linz in Oberösterreich solche Werke schreiben konnte. Bruckner galt nicht gerade als weltläufig und gebildet, man kann auch sagen, als Bauerntölpel. Damit lag er quer zu dem Bild, das sich die Gesellschaft von einem Künstler machte. Brahms lebte standesgemäß mitten in der Stadt in Wien am Karlsplatz, er fuhr in die mondäne Sommerfrische, wie die gutsituierten Bürger. Richard Wagner hielt Hof in seiner Bayreuther Villa Wahnfried und lebte – auch wenn er notorisch überschuldet war – auf großem Fuße. Zwar war Bruckner, der sich in St. Florian vom Chorknaben bis zum Linzer Domorganist hochgedient hatte, ein überragender und europaweit anerkannter Orgel improvisator, aber zugleich schien diese Musikergattung aus der Zeit gefallen zu sein. Es war nicht nur sein recht naiver Katholizismus, der die Zeitgenossen merkwürdig stimmte, sein Verhalten und Auftreten schienen auch seltsam. So kann man bei einem Besuch seines klösterlich-schlichten Refugium, ein Zimmer im Stift St. Florian, die Bescheidenheit und auch seine Schrulligkeit mit Händen greifen. Man erzählte sich dort über den alten Herrn Bruckner, dass er einen neuen Anzug (in Kalklauge) erst länger ausbleichen ließ, damit er als nicht zu modisch gälte.

Und Bruckner war immer auf der Suche, hatte Skrupel, die sich auch in den Fassungen seiner Sinfonien zeigten. Auch noch als arrivierter Organist belegte er Kurse im Kontrapunkt bei dem gestrengen und nicht minder konservativen Simon Sechter in Wien. Das alles paarte sich mit seiner devoten Haltung. Bruckner galt als Kauz, nicht nur aufgrund seines wenig weltläufigen Auftretens. Seine Verehrung für den „Bayreuther Meister“

Richard Wagner grenzte ans Devote, denn die *Dritte* widmete er – so wörtlich – „Richard Wagner, dem unerreichbaren und erhabenen Meister der Dicht- und Tonkunst in tiefster Ehrfurcht“, die *Achte* „Seiner K. u. K Apostolischen Majestät Franz Josef I., Kaiser von Österreich und Apostolischer König von Ungarn etc. in tiefster Ehrfrucht“, und die Torso gebliebene *Neunte* direkt „dem lieben Gott“.

Im Musikleben seiner Zeit spielte Bruckner als Sinfoniker dennoch so gut wie keine Rolle; die wenigen Werke, von denen man überhaupt wusste, galten als unaufführbar und unverständlich. Als er 1896 in Wien starb, stand er noch immer im Schatten des weltläufigeren Johannes Brahms; er hatte nur vier seiner Sinfonien erfolgreich aufgeführt erlebt – die *Erste*, *Vierte*, *Siebente* und *Achte*. Die *Fünfte* und *Sechste Sinfonie* sowie die drei vollendeten Sätze seiner *Neunten* hat Bruckner niemals erklingen gehört, und auch keines seiner anderen sinfonischen Werke so, wie er es komponiert hatte. Im Gegensatz zu seinen anderen Sinfonien ist die Quellenlage der Siebenten übersichtlich. Es existiert nur die eine autographe Partitur, die den ersten Aufführungen zugrunde lag und auch als Stichvorlage für den Notendruck diente. Bruckner verwandte sehr viel Mühe darauf, seine Partituren der Nachwelt unverändert und unbeeinflusst von allen zeitgenössischen „Wohlthaten“ zu überliefern. Seine der k. k. Hofbibliothek, der späteren Wiener Nationalbibliothek, testamentarisch überlassenen genau datierten und paginierten Autographe sämtlicher Sinfonien nebst den eigenhändigen Zweit- und Drittfassungen sind deshalb die zuverlässigsten Quellen.

Seine *Siebente* komponierte Anton Bruckner vom 23. September 1881 bis zum 5. September 1883. Bruckners Schüler Ferdinand Loewe und Josef Schalk stellten das Werk in einer Fassung für zwei Klaviere im Wiener Akademischen Richard-Wagner-Verein der Öffentlichkeit vor. Schalk plante eine Wiederholung der Klavieraufführung in Leipzig und bat den Leipziger Gewandhauskapellmeister Arthur Nikisch um Unterstützung. Der war von dem Werk so begeistert, dass er eine Aufführung der Orchesterversion vor-

schlug. An Bruckner schrieb er: „Hochverehrter lieber Herr Professor! Eben habe ich mit Freund Schalk einige Ihrer Symphonien durchgespielt. Ich bin im höchsten Grade entzückt und begeistert und betrachte es von nun an als eine Ehrensache für mich, Ihre Werke zur Verbreitung zu bringen. Wir geben im Laufe der nächsten zwei Monate im Theater ein großes Concert zum Besten des Wagner-Denkmal, bei dieser Gelegenheit werde ich, wenn Sie damit einverstanden sind, die E-dur Symphonie, die mich ganz besonders begeistert, zur Aufführung bringen.“ Der junge Arthur Nikisch versprach nicht nur, das Leipziger Gewandhaus-Orchester bei der Uraufführung der Sinfonie zu dirigieren, sondern er zeigte die Partitur auch dem einflussreichen Kritiker des Leipziger Tageblatts, Oscar Schwalm. Nikisch versicherte Bruckner in einem Brief, dass Schwalm „verrückt vor Freude war und mich gebeten hat, Ihnen zu sagen, er betrachte es als seine Pflicht, seinen ganzen Einfluss in der Presse zu Ihren Gunsten zu nutzen, damit Sie den Ihnen gebührenden Beifall erhalten“. Trotz zweimaliger Verschiebung des Konzerts und obwohl die von Bruckner vorgeschriebenen Wagner-Tuben fehlten, wurde die Sinfonie ein großer Erfolg, als sie – endlich – am 30. Dezember 1884 in Leipzig gespielt wurde. Das Publikum applaudierte fünfzehn lange Minuten und Bruckner wurde mit Lorbeerkränzen geehrt. Für den 60-jährigen Bruckner war dies, nach vielen Misserfolgen – mit der einzigen Ausnahme der *Vierten* –, der lang ersehnte Durchbruch als Sinfoniker. Neben der Premiere der *1. Sinfonie* in Linz 1868 war die *Siebente* übrigens die erste Bruckner-Sinfonie, die nicht in Wien aus der Taufe gehoben wurde.

Den eigentlichen Erfolgsweg beschritt die Sinfonie wenige Monate später in München, als Hermann Levi (Wagners *Parsifal*-Dirigent) am 10. März 1885 die dortige Erstaufführung dirigierte. Levi war es auch, der eine Sammlung von 1000 Gulden zustande brachte, damit ein Erstdruck der Partitur 1885 im Wiener Verlag Albert Guttmann erscheinen konnte. Dennoch war es ein glücklicher Zufall, dass die Münchner Erstaufführung erfolgreich war, denn Levi schrieb während der Proben an Bruckner: „Das Orchester hat natürlich gestutzt und gar nichts verstanden. Die Leute sind nämlich hier unglaublich reactionär...“

Bruckner blieb vor der geplanten Wiener Aufführung – gewarnt durch all seine dortigen Misserfolge – misstrauisch. Noch am 13. Oktober 1885 entwarf er ein Gesuch an die Wiener Philharmoniker mit dem Wortlaut: „Löbliches Comité! Es wolle mir das ergebenste Ansuchen gestattet sein, das löbliche Comité möge für dieses Jahr von den mich sehr ehrenden und erfreuenden Projecte der Aufführung meiner E-dur Symphonie Umgang zu nehmen, aus Gründen, die einzig der traurigen localen Situation entspringen in Bezug der maßgebenden Kritik, die meinen noch jungen Erfolgen in Deutschland nur hemmend in den Weg treten könnte.“ Dass er das Gesuch abgeschickt hat, ist nicht belegbar, aber Bruckner hat die Wiener Erstaufführung unter Hans Richter dadurch hinausgezögert, indem er sein Material erst spät – nach der Drucklegung – freigab. 1886 dann war die grenzenlose Begeisterung bei der Aufführung unter Hans Richter umso erstaunlicher, da – wie zu erwarten war – der Bruckner-Gegner Eduard Hanslick sich in Stellung brachte: Er schrieb einen seiner üblichen Verrisse, hörte nur „unabsehbares Dunkel“ und fand: „Bruckner ist der neueste Gott der Wagnerianer. Ich erkenne ohne Zögern an, dass ich kaum in der Lage bin, Bruckners Sinfonie vollkommen objektiv zu beurteilen; ich empfinde eine Abneigung gegen diese Musik, die mir unnatürlich übertrieben, verdorben und pervers erscheint“. Auch ein Hanslick musste sich mal irren...

Im selben Jahr erlebte die *Siebente* unter führenden Dirigenten der Zeit, Felix Mottl und Karl Muck, triumphale Aufführungen auch in Köln, Hamburg, Karlsruhe, Graz, Amsterdam, Chicago und New York, ein Jahr später noch in Berlin, Budapest, Dresden und London. Bruckner widmete seine *Siebente* König Ludwig II. von Bayern „in tiefster Ehrfurcht“. Besetzt ist das Werk mit „doppeltem Holz“, also je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Kontrabasstuba, Pauken und fünfstimmigem großen Streicher-Apparat. Dazu kommen im Adagio und im Finale, erstmalig bei Bruckner, vier Wagner-Tuben (2 Tenor- und 2 Basstuben).

Im Aufbau folgt die *Siebente Sinfonie* dem „klassischen Modell“ mit dem Scherzo an dritter Stelle, das Bruckner erst in der *Achten* und *Neunten* durch Umstellung der beiden Mittelsätze verließ. Im *Ersten Satz* steigt wie aus dem Nichts ein weitgespanntes Thema in Akkordbrechungen auf. Dieses E-Dur-Hauptthema ist ruhig und klingt ziemlich feierlich. Das zweite Thema schwankt zwischen tänzerischer Leichtigkeit und Naturidylle. Es ist ein weitausgreifender Sonatensatz mit einem bei Bruckner einzigartigen melodischen Hauptthema, das die Zuhörer von jeher in seinen Bann gezogen hat. (Holland) In zwei jeweils über vierundzwanzig Takte reichenden Linien 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. Bruckner spinnt die Themen in der für ihn typischen Weise weiter, mal mit Holzbläsern, mal mit Streichern, mal im vollen Satz des Orchesters. Und er schafft mit diesen Mitteln über weiten Strecken intensive großangelegte Steigerungen. Wie er die Themen verarbeitet, weist ihn als glanzvollen Kontrapunktiker aus. Welche Klanggebirge man nur mit Akkordbrechungen hervorrufen kann, zeigt er am Schluss dieses Satzes.

Ähnlich wie die beiden vorhergegangenen Sinfonien schrieb Bruckner auch seine *Siebente* ohne größere Unterbrechungen. Die Coda des *Adagios* ist unmittelbar unter dem Eindruck der Nachricht von Wagners Tod (13. Februar 1883) komponiert. Von seinem verehrten Wagner übernahm Bruckner in diesem Satz die sogenannten „Wagner-Tuben“, und sonst nur noch gewisse chromatische Wendungen. Dieser Satz ist die bis dahin vielleicht emotionalste Komposition Bruckners mit einer für ihn neuen Wärme in einem besonderen dunklen und satten Klang. In cis-Moll, der parallelen Moll-Tonart, beginnt das Hauptthema mit einem choralartigen 5-stimmigen Satz der Wagner-Tuben und der Kontrabass-Tuba. Der Satz ist aus zwei Themen-gruppen und nach dem Schema A-B-A-B-A aufgebaut. Die zweite Themen-gruppe ist eine Gesangslinie von schmerzlicher Schönheit, kontrapunktisch kunstvoll umspielt und vielfach abgewandelt in der Wiederholung nach dem erneuten Aufklingen des Hauptthemas. Beim dritten Mal wird es mächtig ge-

steigert und auf dem Höhepunkt der harmonisch-dynamischen Entwicklung bis zum dreifachen Fortissimo nach C-Dur gerückt – eine überwältigende Wirkung. Der junge Nikisch hatte Bruckner dazu überredet, diesen Effekt durch hinzugefügte Pauke, Becken und Triangel noch herauszuheben. Wie Josef Schalk seinem Bruder Franz später schrieb, hatte Nikisch „den von uns ersehnten Beckenschlag durchgesetzt, was uns unbändig freut.“ Bruckner hatte dem zugestimmt und am rechten Rand der entsprechenden Partiturseite dann einen Streifen mit den ergänzenden Stimmen für Pauke, Becken und Triangel eingeklebt. Aber offenbar plagten den Komponisten dann wieder Zweifel an der Richtigkeit dieser Retusche, denn er setzte später mehrere Fragezeichen dahinter.

Das dreiteilige *Scherzo* ist vital, besticht mit seiner punktierten rhythmischen federnden Begleitung und ist geprägt vom Trompetenthema in den Intervallschritten Quinte und Quarte. Es umrahmt ein mit „etwas langsamer“ überschriebenes Trio, dessen ruhige Bewegung einen langsamen alpinen Ländler heraufzubeschwören scheint. Der Hauptteil (a-Moll) wird unverändert wiederholt. Insgesamt ist der *dritte Satz* ein denkbar großer Kontrast zum vorausgegangenen *Adagio*. Bruckner komponierte übrigens das *Scherzo* vor dem *Adagio*: Als er daran arbeitete, forderte am 8. Dezember 1881 ein verheerender Brand des Ringtheaters in Wien, in dessen Nähe er wohnte, fast 400 Opfer...

Das *Finale* steht wieder in der Haupttonart: Es verlässt aber spätestens in der Reprise mit der Umkehrung der Reihenfolge seiner drei Themen die klassische Konvention. Das Hauptthema ist vom Eingangsthema des ersten Satzes abgeleitet, aber rhythmisch kleingliedriger und auf neun Takte verkürzt. An zweiter Stelle klingt ein nach allen Regeln der Kunst harmonisiertes Choralthema, das den Gestus des *Adagio*-Satzes aufgreift. Vielleicht übte Bruckner mit dieser Konzeption „Selbstkritik“ an der „kopflastigen“ *sechsten Sinfonie*, bei der sich der Höhepunkt im ersten Satz findet. Das *Finale der E-Dur-Sinfonie* ist eher ein Rondo als ein Sonatensatz und über-

haupt eine der originellsten Formkonzeptionen Bruckners. Die Reihenfolge der Themen wird in der Reprise umgekehrt, und rondoartig erscheint die Kadenz des Hauptthemas immer wieder, aber nur einmal, nämlich unmittelbar vor der Coda, in der Haupttonart. Der gesamte Satz zielt auf dieses Ereignis hin, ja man könnte sagen, der Satz sei eine einzige riesige Kadenz. Die beiden Themenblöcke des Finales laufen gegensymmetrisch ab – Hauptthema, Choral und Unisono: Das spricht für Bruckners subtiles Formgefühl und verleiht dem Satz eine zwingende Logik. 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*: Die Tonartenfolge der gesamten Sinfonie ist planvoll: Die Ecksätze sind bogenförmig – die Hauptthemen sind Varianten voneinander – stehen in E-Dur, das *Adagio* in der Moll-Parallele cis-Moll, der Höhepunkt ist in C-Dur und das *Scherzo* in dessen Moll-Parallele a-Moll, während das Trio nach F-Dur absteigt; es herrschen also absteigende Terzverhältnisse vor. Das *Finale der Siebenten* ist zugänglicher als die Fuge im *Finale der Fünften* und die gewaltigen Ausbrüche und Raumentfaltungen im *Finale der Achten*. Bruckner hat also nicht, wie oft behauptet wird, schablonenmäßig immer wieder den gleichen sinfonischen Aufriss komponiert, sondern, wie allein schon die verschiedenen Formideen der Finalsätze zeigen, stets die innere Dramaturgie neu überdacht. (Holland)

Bruckner ist in seiner *E-Dur-Sinfonie* melodisch außerordentlich erfindungsreich. Die ersten Kritiken lobten denn auch insbesondere den klaren formalen Aufbau. „Dass Bruckners Größe auch noch heute von vielen verkannt wird, mag daran liegen, dass seine kompositorische Architektur von ganz anderer Art ist als die der Wiener Klassik, in der die sinfonische Form thematisch entwickelt und erweitert wird. Bei Bruckner ist das absolut nicht der Fall. Bei ihm wird die Architektur ‚sichtbar‘ d. h. beim Hören erkennbar, in der klaren Gegenüberstellung von Klangblöcken, Tempi und Rhythmen, die nicht ineinander übergehen, sondern wie Bausteine nebeneinander stehen,“ schrieb der Dirigent Günther Wand. Bruckners Musik stellte so etwas

wie einen „stilistischen Querstand“ zu den Musizier- und Hörgewohnheiten seiner Zeit dar. Er folgte Gesetzen und Klangvorstellungen, die nicht auf die wagnersche Verführung oder die Klassizität eines Brahms hinausliefen. Trotz Parallelen in der Harmonik bewegte er sich auf ganz anderen Bahnen als Richard Wagner, übertrug eher Stilelemente der Orgelmusik, ihre Terrassendynamik und ihre kontrastierenden Klangregister auf das Orchester. Und er arbeitete mit so genannten Keimzellen, sehr kurzen und gut wieder erkennbaren Motiven. Damit schuf er eine höchst originelle Klangtektonik, die struktureller Bestandteil der Komposition ist und zum Verständnis der großdimensionierten Sinfoniesätze beiträgt. Man kann Bruckner mit einigem Recht als das sinfonische Bindeglied zwischen Schubert und der Moderne eines Gustav Mahler bezeichnen.

GERNOT WOJNAROWICZ

Konzerthinweise

**16.+
17.04.**

DO, 10:00 Uhr
FR, 11:30 Uhr

Foyer,
Großes Haus

3. Teddybärenkonzert

Beethoven zieht wieder um

MIT Aki Hashimoto, Thomas Mehnert und Mitgliedern
des Staatsorchesters

19.04.

SO, 11:00 Uhr

Foyer,
Großes Haus

28.04.

DI, 20:00 Uhr

Foyer,
Großes Haus

**26.+
27.04.**

SO, 11:00 Uhr
MO, 20:00 Uhr

Großes Haus

6. Konzert - Soli fan tutti

Julius Röntgen *Klavierquintett a-Moll op. 100*
Alexey Kurbatov *Quartett für Flöte, Violine, Violoncello
und Klavier*
George Enescu *Streichoktett C-Dur op. 7*

FLÖTE Sabine Willand VIOLINE Heri Kang, Almuth
Luick, Sarah Müller-Feser, Chen Rosen, Makiko Sano,
Horst Willand VIOLA Anja Beck, Ari Kanemaki, Tomoko
Yamasaki VIOLONCELLO Angela Elsässer, Sabine
Schlesier, Michael Veit KLAVIER Jan Croonenbroeck,
Wiltrud Veit

Konzert der Akademist*innen

Gioacchino Rossini *Sonata a quattro Nr. 3, D-Dur für 2
Violine, Viola und Kontrabass*
Ludwig van Beethoven *Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4*
Mark Glentworth *Blues for Gilbert arr. für Schlagzeug
und Kontrabass*

VIOLINE Giovanni Migliore / Maria Krivenko VIOLA
Anja Beck VIOLONCELLO Gabriele Battaglia
KONTRABASS Eunsen Kim SCHLAGZEUG Uwe Mattes

7. Sinfoniekonzert

Lera Auerbach *Ikarus*
Pjotr Iljitsch Tschaikowski *Konzert für Violine und
Orchester D-Dur op. 35*
Sergej Prokofjew *Sinfonie Nr. 6 Es-Moll op. 111*

VIOLINE Marc Bouchkov
LEITUNG Mei-Ann Chen

FREUNDESKREIS SINFONIEKONZERTE DARMSTADT E. V.

LIEBE MUSIKFREUNDE,

der Freundeskreis leistet einen wesentlichen Beitrag dazu, den Sinfoniekonzerten am Staatstheater Darmstadt eine besondere Attraktivität zu verleihen. Er verdankt seine Gründung im Jahre 1989 einer Anregung von Hans Drewanz, dem damaligen GMD, und er hat sich seitdem unentbehrlich gemacht. Höhepunkt 2017/2018 war das von uns geförderte Konzert mit dem Verdi-„Requiem“. Außerdem ermöglichten wir in den letzten Jahren Konzerte mit Sabine Meyer und Frank Peter Zimmermann, Lise de la Salle und Antoine Tamestit. In der Saison 2019/20 unterstützen wir das 2. Sinfoniekonzert mit Michael Barenboim, das unser neuer GMD Daniel Cohen dirigiert. Dazu kommen die Konzerte mit Yulianna Avdeeva und Alban Gerhardt. Zeigen auch Sie Kunstverstand und Initiative! Werden Sie Mitglied im Freundeskreis Sinfoniekonzerte Darmstadt e. V.

Wir freuen uns auf Sie!

ANFRAGEN UND INFORMATIONEN

GESCHÄFTSFÜHRERIN Karin Exner, Marienhöhe 5, 64297 Darmstadt, Tel. 06151.537165, karinexner@gmx.de VORSITZENDER Dr. Karl H. Hamsch STELLVERTRETENDE VORSITZENDE Jutta Rechel SCHATZMEISTER Prof. Dr. Paul Bernd Spahn
<https://www.freundeskreis-sinfoniekonzerte-darmstadt.de>

WIR DANKEN DEM BLUMENSTUDIO

Petra Kalbfuss für die Blumenspende.
Bessunger Str. 54, 64285 Darmstadt
Telefon: 06151 639 84



Impressum

SPIELZEIT 2019/20 PROGRAMMHEFT NR. 30 HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt
Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand
GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTOR Jürgen Pelz REDAKTION UND TEXTE Gernot Wojnarowicz
MITARBEIT Sophie Löbermann
Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden. GESTALTERISCHES KONZEPT sweetwater / holst ILLUSTRATION gggrafik, Götz Gramlich AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher
HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt

„Der Künstler tut nichts, was andere für schön halten,
sondern nur, was ihm notwendig ist.“

Arnold Schönberg, Harmonielehre

ABSCHIED VON DEN HELDEN

staatstheater darmstadt

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

