

LINZER KONZERTVEREIN

VEREINSJAHR 1932/33

AUSSERORDENTLICHE VERANSTALTUNG

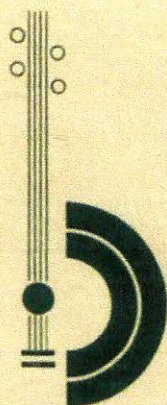
AUS ANLASS DER 10JÄHRIGEN DIRIGENTENTÄTIGKEIT
DES KAPPELLMEISTERS

MAX DAMBERGER

BEIM LINZER KONZERTVEREIN.

SINFONIEKONZERT

AM SAMSTAG, DEN 8. APRIL 1933, UM 8 UHR ABENDS
IM FESTSAALE DES KAUFMÄNNISCHEN VEREINSHAUSES.



Vortragfolge:

Franz Schubert (1797–1828)

Ouvertüre zur Oper „Fierrabras“

Diese Oper schrieb der Wiener Tondichter im Jahre 1823 innerhalb vier Monaten auf einen Text des Theater-Sekretärs Josef Kupelwieser. Zu einer Aufführung kam es jedoch nicht, da der Pachtvertrag des Theaterdirektors Barbaja zu Ende ging und der neue Leiter für dieses Stück kein Interesse bekundete. Nur die Ouvertüre, die mit dem 2. Oktober 1823 handschriftlich bezeichnet ist, hatte Glück und erhielt sich bis heute lebendig. Sie wurde schon bei Lebzeiten Schuberts viel und gerne gespielt, so daß sie vom Komponisten selbst für Klavier zu vier Händen bearbeitet und veröffentlicht wurde. Das instrumentale Tonstück enthält viel musikalisch Schönes, auch Eigentümliches; echte Romantik weht aus der Melodik und reizvollen Harmonik. Aber der Lyriker schlägt durch, das dramatische Element, der Theatergeist fehlt. Der Blütenregen Schubert'scher Melodik ist zwar über die meisten Teile der Ouvertüre niedergegangen, aber das Ringen mit der Theaterform wird hier noch offensichtlicher als in der „Rosamunde“. Bekanntlich nahm sich der Tondichter die Vorspiele der klassizistischen Italiener (S. Mayr, G. Rossini) zum Vorbild und seine Freunde ermunterten ihn zur Komposition von „Ouvertüren im italienischen Stil“. So ist es auch am besten „Fierrabras“ in diesem Sinne aufzufassen, als klangvolle Instrumentalmusik.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

VIII. Sinfonie in F-Dur

Die „Achte“ nimmt nicht nur eine Sonderstellung unter den neun Sinfonien ein, sie unterscheidet sich noch von ihnen sowohl inhaltlich als auch bezüglich der äußeren Form. Uns Oberösterreichern ist sie besonders ans Herz gewachsen, denn Beethoven arbeitete an dem Werk während des Besuches bei seinem Bruder in Linz, im Jahre 1812. Auf den wiederholten Spaziergängen, die den Meister auf den Freinberg führten, schrieb er die Skizzen zu den mittleren Sätzen und dem Finale nieder. Man könnte demnach die Komposition mit berechtigtem Stolz als die „Linzer Sinfonie“ Beethovens bezeichnen. Stilistisch greift sie auf die Vorgänger der Wiener klassischen Schule, besonders auf Josef Haydn zurück. Dafür sprechen die knapperen Formen, der behagliche Frohsinn und der launige Humor.

Erster Satz

Ohne jegliche Einleitung beginnt das Werk in der Haupttonart F-Dur mit Themen, die zwar eine laute Fröhlichkeit, ein gesundes Behagen, aber noch keinen echten Wiener Humor bekunden. Das Hauptthema (Allegro vivace) setzt sich aus zwei Abschnitten zusammen, deren letzterer ein sinnendes, zugleich zögerndes Element enthält, das auch im Seitenthema anzutreffen ist. Erst mit dem Einsatz der Bläser kommt Kraft und Leben in die Musik. Die Durchführung wird durch variierte Stichworte in den verschiedenen Instrumenten bestritten, die indessen nicht das ganze Thema, sondern nur Bruchstücke und sequenzierende Perioden ankünden. Die Coda versucht zwar neue kontrapunktische Neckereien, doch behalten zum Schluß die Grazien die Oberhand.

Zweiter Satz

Der Tondichter leistet diesmal auf ein Adagio Verzicht; der typische langsame Satz fehlt überhaupt . . . an seiner Stelle steht ein richtiges Allegretto, eines der sonnigsten Stücke Beethovens auf sinfonischem Gebiete. Das Thema war ursprünglich als Kanon für den Wiener Mechaniker Mälzel bestimmt. Die Melodie atmet Jugend, Unschuld, entbehrt nicht einer gewissen Naivität . . . hüpf lustig auf Kinderfüßen dahin in ein längst entschwendenes Traumland seliger Kindheit, sorgenloser Zeit.

Drifter Satz

Im Tempo di Menuetto gleitet die Musik gravitatisch im alten Schritt dahin. Altväterisches Wesen und Großmutterbrauch werden in humoristischer Weise nachgeahmt und mit Humor geschildert. Das Trio ist eine Wiener Idylle nach der Art wie sie Dittersdorf in seinen Singspielen gerne zeichnet. Die gleiche Zeit wollte der Sinfoniker den Zuhörern vor Augen führen: mit all ihrer Poesie und wunderlieblichen Musikantenzeit.

Vierter Satz

Das Finale steht in seinem ganzen Wesen auf Haydns Boden; doch auch das leichte, schäumende und geistsprühende Temperament des Wienertums erscheint hier verkörpert. Der Pulsschlag ist gegenüber Haydn gesteigert, die Gegensätze sind vergrößert, die Formen verbreitert, aber nach Außen ist das Rondo gefestigt und solid gebaut. Dabei ist der Satz einer der längsten, den Beethoven geschrieben; er bietet mancherlei Überraschungen, unerwartete Wendungen und mündet in eine Coda, die in humorvoller Laune das Werk abschließt.

Richard Strauß (geb. 1864)

Bläuserserenade (Erstaufführung)

In seiner Jugendzeit stand der geniale Neutöner und spätere Meister der sinfonischen Dichtung vollends unter dem Einfluß der abgeklärten Kunst eines Johannes Brahms. Zeugen dessen sind seine Lieder, die Sonaten, Suiten und auch die Bläuserserenade op. 7 in Es-Dur. Sie umfaßt allerdings nur einen einzigen Satz und ist für dreizehn Blasinstrumente gesetzt. Kein Geringerer als Hans von Bülow ließ sie vom Meininger Sinfonieorchester mit besonderer Vorliebe spielen; der große Erfolg des Werkes bestimmte Bülow, den jugendlichen Komponisten 1885 als herzoglichen Hofmusikdirektor nach Meiningen zu empfehlen und es ist bezeichnend, daß R. Strauß mit demselben Werk sein erstes und obendrein probenlos improvisiertes Dirigentendebüt ablegte. Die „Bläuserserenade“ zeigt ein ebenso freundliches, als bedächtig heiteres, liebes und einfaches Gesicht, har jeder Pose, völlig problemlos. Sowohl die Themen als auch die harmonische Gestaltung im Verein mit der äußeren Formgebung verraten den in klassizistischen Bahnen wandelnden Musikjünger. Einfachheit, leichte Verständlichkeit zeichnen die Tondichtung aus, die noch nicht den späteren Farbensinn des Orchestertechnikers erkennen läßt. Auffallend bleibt eine gewisse Vornehmheit unter bewußter Verzichtleistung auf blendende Effekte, was wiederum für den Einfluß von J. Brahms spricht. Die einzelnen Themen tragen ein ruhiges Lächeln zur Schau: die stille Anmut des Anfangs, die lebhaft bewegte im Mittelteil und das wie von einer sanften Schalmee geblasene folgende Thema geben eine reizende Serenadenstimmung. Alles ist wirklich liebenswürdig ohne hervorstechende Eigenwilligkeiten, das Ganze ein feines Klanggewebe, erfüllt von echter deutscher Romantik.

PAUSE

Edward Grieg (1843–1907)

Lyrische Suite: a) Hirtenknabe, b) Notturmo, c) Zug der Zwerge

Nach dem großen Publikumserfolg der für Klavier geschriebenen „Lyrischen Stücke“ op. 54, stellte der Tondichter vier der besten Nummern für großes Orchester zu einer gegensätzlich geformten Suite zusammen. Die einzelnen Teile machen sich auch hier sehr effektiv aus. Das weite, glitzernde Gewand wirkt überaus erfreulich, auf keinen Fall aufdringlich, wengleich die ursprüngliche Gestaltung manchmal erkennbar bleibt. Nirgends waltet das Produkt einer verstandesmäßigen kompositorischen Tätigkeit, als vielmehr die Offenbarung kleiner innerer Erlebnisse. Die drei zur Aufführung kommenden Sätze — der rüppelige „Bauerntanz“ fällt weg — gleichen schimmernden, bunten Steinchen in anmutige Liedformen gekleidet. Die Zusammenfügung ist ebenso geschickt wie sinnvoll gemacht, die Steinchen sind fein geschliffen und von einer schönen Färbung. Die orchestralen Mittel sind geschickt verwendet, so daß ein abwechslungsreiches Produkt resultiert, das dem Suitencharakter vollends gerecht wird.

Max Damberger

Zwei Stücke für Streichinstrumente und Harfe

a) Im Rosenhain

Das zarte Tonstück trägt programmatischen Charakter und besteht aus drei ineinander greifenden kurzen Sätzen. Der erste Abschnitt im Tempo *Andantino grazioso* — im $\frac{3}{4}$ Takt — beinhaltet einen „Spaziergang im Rosenhain“. Die ersten Geigen heben ganz leise zu singen an, später gesellt sich ein Violoncello-Solo hinzu, das die gleiche Melodie übernimmt und auch zu Ende führt. Es folgt ein reizvoller „Tanz der Rosen“, im wiegenden Walzerrhythmus, untermalt von einer breiten Cello-Kantilene in G-Dur. Nochmals wird der Spaziergang wiederholt, aber es ist nicht mehr der gleiche Weg, nur der Hain selbst und seine Umfriedung sind geblieben. Wir wandeln an blühenden Rosenstöcken vorbei, immer mehr Blumen zieren den Weg, leuchtende Rosenfarben erfreuen das Auge . . . der ganze Hain ist zu einem Rosengarten verwandelt. Über Orgelpunkten auf dem Grundton D schweben die Geigen, rauschen Harfenakkorde als Symbol der schönen, blühenden Rosenzeit.

b) Tanzweise

Eine Zeichnung in Tönen könnte man diese Musik nennen, die als kleines Rondo um einen ruhenden Pol herum skizziert ist. Die kurze Einleitung in D-Moll, $\frac{3}{4}$ Takt, weckt die notwendige Stimmung im Zuhörer, die der folgende Walzer auflösen soll. Das Zeitmaß ist langsam gewählt, um das breite erste Thema in D-Dur klar zu erfassen; denn das zweite Motiv trägt schwungvollen, gegensätzlichen Charakter und schließt den Hauptteil auch ab. Das Seitenthema steht in F-Dur, ist zweigliedrig und in stakkatierten Achteln gesetzt. Es folgt der dritte, letzte und schönste Teil: in den oberen Stimmen der Pringeigen hebt ein neues drittes Thema mit flotten Walzerrhythmen an, während die unteren Stimmen der Pringeigen das früher erklingene zweite Thema nochmals bringen und im Cello das erste Hauptmotiv bis zum Schluß aufscheint. Wie ein Echo, leise verhallend, endet die Tanzweise.

Johann Strauß (1824–1898)

Ouvertüre zur „Fledermaus“

Mit dieser Operette, deren Erstaufführung 1874 im Theater an der Wien stattfand, schuf der Meister des Dreivierteltaktes ein in seiner Art klassisches Werk, dem nichts Ähnliches oder Verwandtes an die Seite gestellt werden kann, eine Musik, die dem Texte alle Frivolität von der Stirne wischt und den Stempel des Genius an seine Stelle setzt. Schon in der Ouvertüre gelangt der überschäumende Gehalt des geistsprühenden Werkes zu beredtem Ausdruck. Gegenüber anderen bekannten Operettenouvertüren, wird man in diesem fröhlichen Vorspiel immer wieder aufs Neue von den einzelnen, fast fessellos aneinander gereihten Motiven überzeugt und mit fortgerissen. Gerade in der „Fledermaus“ vermissen wir nicht den roten Faden, der sich durch das ganze Werk zieht, der die scheinbar losen Themen mit Grazie vereinigt und mit Anmut umschlingt. So kann in der Tat nur ein musikalisches Lustspiel vorbereitet werden! Der Champagnerausch der Fledermaus-Melodien hat etwas so Hinreißendes, daß er das Moll des ärgsten Hypochonders entwölken muß. Die Ouvertüre setzt mit einem prächtigen Polkamotiv in D-Dur ein; die Bässe steigen chromatisch im Pizzicato auf. Grazie Wendungen über Moll nach hohen Durtonarten und zurück, verraten den modernen Harmoniker. Dann kommt der schwirrende G-Dur-Walzer auf den tiefen Saiten der Geigen; wie das singt und klingt . . . immer übermütiger wird die Stimmung, der König der leichten Muse schwingt sein Zepter, alle Untertanen sind ihm verfallen; und im eilenden Schritt führt Strauß alle lebensfrohen Menschen in den Ballsaal, wo sie sich nach Herzenslust austanzen können . . . bis zum neuen Morgen, da ihnen die Sonne wieder entgegenlacht.

Professor Dr. Cornelius Preiß.