

WIENER KONZERTHAUS-GESELLSCHAFT

GROSSER KONZERTHAUS-SAAL

Mittwoch, den 26. Mai 1948, 19 Uhr

# 6. (letztes) Orchesterkonzert

im Abonnement (Zyklus II)

DIE WIENER SYMPHONIKER

Dirigent: LEONARD BERNSTEIN (USA)

Solist: GERHART TASCHNER (Violine)

Robert Schumann  
(1810—1856)

II. Symphonie C-Dur, op. 61

*Sostenuto assai — Allegro ma non troppo*

*Scherzo: Allegro vivace*

*Adagio espressivo*

*Allegro molto vivace*

Robert Schumann schrieb 1845 an Mendelssohn: „In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C!), ich weiß nicht, was daraus werden wird“. Es wurde die C-Dur-Symphonie daraus, die als II. veröffentlicht wurde und in der erstaunlichen kurzen Zeit von 16 Tagen noch im Dezember entworfen wurde. „Ich skizzierte sie, als ich physisch noch sehr leidend war; ja, ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar inluftiert hat, und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte. Der erste Satz ist voll dieses Kampfes und in seinem Charakter sehr launenhaft-widerspenstig“. Im November 1846 fanden die beiden ersten Aufführungen der neuen Symphonie in Düsseldorf statt, die die Anhänger des Komponisten wesentlich vermehrten. Sie ist recht eigentlich Schumanns „große“ Symphonie und wieder ist es C-Dur, die Tonart, in der der Komponist schon oft seinem freudvoll-überschwenglichen Gefühl Raum gab. Ähnlich wie in Schuberts großer C-Dur wird die majestätische Schicksalsfanfare des Beginns im Finale wiederaufgenommen. Für das ganze Werk scheint Beethoven Pate zu stehen, wie Schumanns Romantik heute überhaupt rückblickend gleichsam als eine Variation der klassischen Idee wirkt, so „unromantisch“ erscheint uns Heutigen die Plastik seines Orchesterklangs, so gebändigt, ja fast unsinnlich der lyrische Aufschwung in all seiner Intensität. Zwei Themen im durchweg sich in stolzen Rhythmen ergehenden, immer feurig vorwärtsstrebenden ersten Allegro, zwei Trios im virtuos-graziösen Scherzo, in dem schließlich die Einleitungsfanfare zum Abbruch gemahnt, die c-moll Elegie des Adagio und die nun wieder in großem symphonischen Stil rauschende echte C-Dur Situation des Finale, das nun vollends durch das Zitat des Fanfarengedankens die innere Einheit des Werks betont — das sind wesentliche Stationen dieser leuchtenden „Jupiter“-Symphonie, wie man sie in Erinnerung an die Klassizität eines Mozart in romantischer Metamorphose nennen könnte.

Anton Dvořák  
(1841—1904)

## Violinkonzert a-moll, op. 53

Allegro ma non troppo — Adagio ma non troppo

Finale: Allegro giocoso, ma non troppo

Dvořáks a-moll-Violinkonzert entstand im Sommer 1879. Gleich Brahms wurde auch Dvořák von Joseph Joachim beraten, im gleichen Jahre noch schickte er die Partitur nach Berlin. 1882 erst läßt sich Dvořák an seinen Verleger Simrock vernehmen: „Also wieder in Berlin! Ich habe mit Joachim zweimal das Violinkonzert durchgespielt — es hat ihm sehr gefallen. Mir war es lieb, daß die Geschichte einmal fertig wird. Die Umarbeitung lag volle zwei Jahre bei ihm. Er war so liebenswürdig, die Prinzipalstimme einzurichten, nur im Finale muß ich noch etwas ändern und an manchen Stellen die Instrumentation milder machen. Anfang November muß ich wieder nach Berlin . . .“ Es scheint sich also um eine recht beträchtliche Reihe musikalischer Konsultationen bei dem berühmten Geiger gehandelt zu haben. Ob die von Joachim vorgeschlagenen Änderungen sich über die technische Anlage der Solostimme hinaus erstreckte, läßt sich mit Gewißheit heute nicht mehr feststellen. Der Komponist widmete sein Werk jedenfalls Joachim zum Dank, der es übrigens nie gespielt hat. Thematisch ist das Konzert, dessen eigentlicher Charakter in der Kürze der mehr improvisatorischen Anlage des ersten Allegro und im Vorrang des unmittelbar anschließenden lyrischen Adagio ( $\frac{3}{8}$ , F-Dur) zum Ausdruck kommt, gleichsam ein allmählich gesteigerter Durchbruch der tschechischen Folklore. Ist der Einfluß des Volksliedes im Adagio bereits spürbar, im Finale regiert ganz offenkundig tänzerischer Volksrhythmus: der wild auftrumpfende Furiant im Ritornell des Rondo und die langsam sich wiegende Dumka als wirksamer Kontrast.

Maurice Ravel  
(1875—1937)

## Klavierkonzert

Allegremente

Adagio assai

Presto

Wie nahezu alle im weitesten Sinne nachromantischen Klavierkonzerte ist auch in Ravels Klavierkonzert die Patenschaft des „einigen“ romantischen Klavierkonzerts Robert Schumanns spürbar. Seit Schumann datiert die beginnende Auflösung des konzertanten Gegensatzes von Soloinstrument und Orchester. Bei Ravel wird das Soloinstrument nun ganz offenkundig mehr oder weniger als „Instrument unter Instrumenten“ behandelt, mit Vorliebe als koloristische Ergänzung des noch durchaus impressionistischen Klanges. Daß sich darüber hinaus auch bereits die Wandlung Ravels zu plastischeren Konturen in der Thematik und auch der instrumentalen Umriss kundgibt, wird bei einem aus dem Jahre 1930 stammenden Werk nicht wundernehmen.

Das intradenartige Kopffthema des ersten Satzes (*Allegremente*,  $\frac{2}{2}$ , G-Dur) erklingt in der kleinen Flöte, von Klavierarpeggien und Pizzicati geteilter Streicher begleitet. Es gewinnt durch hinzutretende weitere Holzbläser und Streicher schärfere Prägnanz, bis es schließlich dank der Trompete, von Einwürfen der Hörner und Posaunen mit Unterstützung der Harfe umspielt, klaren konzertanten Charakter erhält. Eine kurze Horn-Überleitung führt zum zweiten, vom Klavier solo vorgetragenen Gedanken lyrischen Charakters, dem sich eine heitere, tänzerische Episode anschließt, die einige Zeit die Führung behält. Die führenden Gedanken schimmern im Klang bravouröser Klavierepisoden im weiteren Verlauf der Durchführung nur mehr durch, bis die Hörner entschlossen an das erste Thema erinnern. Doch das Soloinstrument läßt sich vorläufig nicht aus der Bahn werfen, während das Orchester der Aufforderung folgt. Die Reprise erinnert analog der Exposition kurz an den ersten Gedanken, hauptsächlich jedoch an das