

GROSSER KONZERTHAUS-SAAL

Mittwoch, den 15. Juni 1949, 20 Uhr

ERSTES
ORCHESTERKONZERT

(ERÖFFNUNGSKONZERT)

DIE WIENER SYMPHONIKER

Dirigent: ERICH KLEIBER

Solisten:

WOLFGANG SCHNEIDERHAN - PAUL LUKACS

(Violine)

(Viola)

rührung, wird nicht erfüllt von der „Idee“ Beethovens, wie wir sie heute in den charakteristischen Werken des Meisters zu suchen und zu finden gewohnt sind. Auch die Durchführungen bleiben äußerst knapp, wie überhaupt die Form durchaus übersichtlich bleibt, noch keineswegs charakterologisch durchbrochen wird. Die beiden ersten Sätze formulieren gleichsam die Grundform des Sonatensatzes, das folgende Menuett mit Trio huldigt offen dem Geiste Haydns, der Variationensatz erschöpft sich wesentlich in reicher Figuration, das Scherzo wird noch kaum zum aufbegehrenden Charakterstück, und das Finale ist ein spielerisches Rondo. Mit Recht wurde darauf hingewiesen, daß Beethoven hier offensichtlich noch einmal einer Gesellschaft huldigt, der er sich im Grunde bereits nicht mehr verpflichtet fühlte. Noch konnte man ihm „ungestört“ zuzubeln: zu seinem großen Ärger blieb das Septett zeit seines Lebens den späteren Kammermusikwerken in der Öffentlichkeit vorgezogen.

Franz Schubert

Oktett für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott, F-Dur, op. 166

Adagio — Allegro

Andante un poco mosso

Scherzo (Allegro vivace)

Andante mit Variationen

Menuetto (Allegretto)

Andante molto — Allegro — Andante molto

Das Oktett op. 166 folgte einem frühen Bläser-Oktett Schuberts auf Bestellung von Graf Troyer, dem Obersthofmeister Kardinalerzbischofs Erzherzog Rudolf, im Jahre 1824. Im Hause des Grafen, der selbst ein guter Klarinettenspieler war und dem zu Ehren der Komponist der Klarinette auch besondere Aufgaben stellte, wurde das Oktett auch zum ersten Mal gespielt, mit Schuppanzigh, Beethovens gutem Streichquartett-Geist, als erstem Geiger. Auch Schuberts Oktett setzt die Reihe der alten Wiener Divertimenti fort, die nach Haydn und Mozart zuletzt in Beethovens Septett einen Höhepunkt erreicht hatten. Trotz neuer romantischer Ausdrucks- und Farbwerte herrscht der Wille zur Klarheit und Übersichtlichkeit vor. Die Anordnung der Sätze (schnelle Ecksätze, kombiniert mit zwei langsamen und zwei reinen Tanzsätzen) erinnert vor allem an Mozart. Romantisch erscheint auch die nun engere thematische Bindung der Sätze untereinander; so kehrt der punktierte Rhythmus der langsamen Einleitung im Finale wieder. Romantisch mag man auch die dem vollen Orchester sich nähernde Besetzung nennen, tatsächlich wollte sich Schubert, wie er einmal zu Freund Kupelwieser bekennt, durch Werke wie das Oktett „den Weg zur großen Symphonie“ bahnen. Der erste Tanzsatz präsentiert sich fast als Orchester-Scherzo, der zweite bleibt ein Menuett, wenn auch Schubertscher Prägung, reiche Ornamentik entfalten die Variationen nach einem einfachen Andante-Thema, in deren siebenter Variation die Klarinette an den Finale-Gedanken der Fünften Symphonie erinnert.

Hans Rutz.

übernommen. In den Hörnern entwickelt sich eine pathetisch wuchtende Kantilene, aus deren drängender Sexte sich später ein weit gesponnener Gesang entwickelt (Streicher). Die Fläche, auf die dieser Gesang projiziert ist, wird gleichzeitig im Blech vorbereitet: sie stellt ein Geflecht aus dem Fanfarenmotiv dar. Nach einigen starken, mit Hilfe des gegebenen Materials erreichten Ausbrüchen tritt unvermittelt eine neue Situation ein. Die Violinen (ständig auf der G-Saite) spielen heftig gestoßene Staccati, von „Peitschenhieben“ tiefer Streicher ostinat begleitet und von immer wieder einfallenden heftigen Hörnerstößen unterbrochen. Die Fläche beruhigt sich dynamisch, aber nun fallen die Fanfaren immer dichter ein, von allen Bläsergruppen gebracht und ineinander geflochten. Das Motiv verschwindet wieder für längere Zeit, der Ausdruck steigert sich zu heftigen Ausbrüchen, bis eine neue Beruhigung eintritt, die ebenfalls wieder den Fanfaren Raum gibt. Eine neue Steigerung führt zu einem Gipfel, der von einem neuen Trompetenmotiv gekrönt wird. Abschließend wird der Fanfarenauftakt durch fünf Takte in vierfachem Forte gestoßen und endet in einem Tamtam-Schlag. Eine große Ruhe tritt ein. Ein volksliedartiger Terzengesang in den Klarinetten bildet die Grundlage einer ausgedehnten Steigerung, bis neuerdings das pathetische Gipfelmotiv der Trompete erscheint. Dieses Thema breitet sich nun im Blech aus und das ganze Orchester drängt in heftigster Dynamik einem ersten Glockenschlag entgegen. Damit ist eine neue „Szene“ erreicht: Glockengeläute, stampfende Streicher, schreiende Holzbläser mit Fetzen des Terzen-Volkslieds und in den Hörnern das Gipfelmotiv (früher Trompete), das nun ausgesponnen wird. Die Bewegung wird immer unruhiger und steigert sich zu immer heftigeren Blechschlägen und Holzbläser-Geheul. Plötzlicher Abbruch: die früheren Streicher-Staccati (G-Saite) treten wieder auf, von dicht einfallenden Fanfaren begleitet. Auch auf dieser Fläche bauen sich einige heftige Orchesterschläge auf. Im Anschluß daran tritt wieder die frühere wuchtende Sext auf, ebenfalls wieder ostinat, bis neuerlich der schon bekannte Gesang breit dahinströmt. Neue Steigerung, die jedoch nicht abgebrochen, sondern zum Abklingen gebracht wird. In der Coda stampfen wieder die Streicher, läuten die Glocken, spinnt das Holz das volksliedartige Terzenmotiv weiter aus, bis schließlich das frühere Fanfarenmotiv, nunmehr in Dreiklängen, auftritt und zweimal zu großer Steigerung geführt wird. In einem über zwölf Takte ausgesponnenen flächigen Schlußpunkt klingt das Werk aus.

Franz Schubert
(1797—1828)

VII. Symphonie in C-Dur, op. posth.

Andante

Allegro ma non troppo

Scherzo. Allegro vivace

Finale. Allegro vivace

Schuberts VII. Symphonie in C-Dur wird nicht bloß deshalb die „große“ genannt, weil ihr eine „kleine“ in C-Dur vorangegangen war, sondern weil sie inhaltlich und allerdings auch im Gewicht des äußeren Umfangs in Schuberts symphonischem Schaffen dominiert. Das Hornthema der Einleitung des ersten Satzes ist der Grundgedanke der ganzen Symphonie und sein Kopfmotiv mit dem Hauptgedanken der h-moll-Symphonie, deren Welt in der C-Dur-Symphonie das Gewicht des eigentlichen symphonischen Bekenntnisses erhält, identisch. (Brahms hat das Hornthema seines B-Dur Klavierkonzerts an Schubert angelehnt und Schumann hat das Trio des Scherzos daraus in der „Dichterliebe“ verarbeitet.) Das erste Thema des Kopfsatzes und das Seitenthema, in dessen Triole wieder der Kopf des dominierenden Einleitungsgedankens auftaucht, werden häufig als mehr oder weniger direkte Vorbereitung zum Andante-Thema gedeutet. Das Pianissimo der drei Posaunen läßt nach Weingartner die Nähe Gottes fühlen. Das Kopfmotiv wirkt wieder im ff-Aufbruch des vollen Orchesters fort. Die Durchführung ist breit und thematisch