

mdr KLASSIK

SAISON **23**



FRANK MARTIN



CHARLES IVES



ARNOLD SCHÖNBERG

RUND **100** ORCHESTER
FUNK **CHOR**
1924 — 2024

24

MDR-Sinfonieorchester
MDR-Rundfunkchor
MDR-Kinderchor
MDR KLASSIK Radio

CHORAL

GIJA KANTSCHLI

»Angels of sorrow«
für Kinderchor und Orchester

ANTON BRUCKNER

Sinfonie Nr. 5 B-Dur WAB 105

MDR-Sinfonieorchester

MDR-Kinderchor

Dennis Russell Davies Dirigent

**SONNTAG
9.6.2024**

**11 UHR
GEWANDHAUS
LEIPZIG**

**mdr
KLASSIK**

Karten & Info 0341.94 67 66 99
mdr-klassik.de • mdr-tickets.de



28 | **APRIL**
SONNTAG, 11 UHR
LEIPZIG, GEWANDHAUS

BRUCKNER 7

6. MATINEEKONZERT

BERND FRANKE (geb. 1959)
THE WAY DOWN IS THE WAY UP (II)

PAUSE

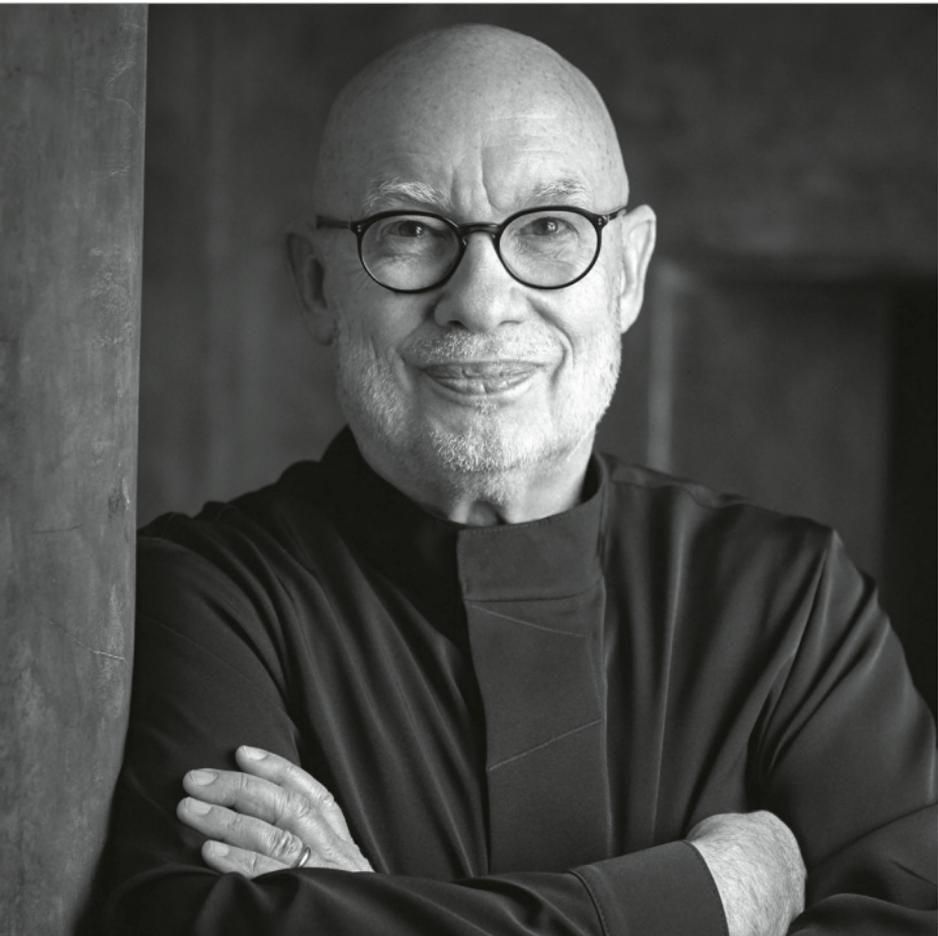
ANTON BRUCKNER (1824–1896)
SINFONIE NR. 7 E-DUR WAB 107
I. Allegro moderato
II. Adagio: Sehr feierlich und langsam
III. Scherzo: Sehr schnell
IV. Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell

MDR-SINFONIEORCHESTER
ORIN LAURSEN KONZERTMEISTER

DENNIS RUSSELL DAVIES DIRIGENT

KONZERTEINFÜHRUNG 10.15 UHR IM SCHUMANN-ECK

Das Konzert wird live auf MDR KLASSIK übertragen und zeitversetzt heute ab 19.30 Uhr in den Programmen von MDR KLASSIK und MDR KULTUR gesendet. Danach ist es auf www.mdr-klassik.de nachzuhören.



DENNIS RUSSELL DAVIES

Dennis Russell Davies wurde 1944 in Ohio geboren. Er studierte Klavier und Dirigieren an der New Yorker Juilliard School und begann seine Laufbahn 1972 als Chefdirigent des Saint Paul Chamber Orchestra. Seit den 1980er Jahren war er vorrangig im deutschsprachigen Raum tätig; er wirkte als GMD am Staatstheater Stuttgart und als GMD der Stadt Bonn, als langjähriger Chefdirigent des Radio-Symphonieorchesters Wien sowie des Stuttgarter Kammerorchesters. Von 1997 bis 2009 hatte er eine Professur für Dirigieren am Salzburger Mozarteum inne. Von 2002 bis 2017 war er Opernchef und Chefdirigent des Bruckner Orchesters Linz und von 2009 bis 2016 Chefdirigent des Sinfonieorchesters Basel. Seit Beginn der Spielzeit 2018/19 ist er Künstlerischer Leiter und Chefdirigent der Filarmonie Brno, im September 2020 übernahm Davies das Amt des Chefdirigenten beim MDR-Sinfonieorchester. Im Laufe seiner Karriere hat er die renommiertesten Orchester Nordamerikas und Europas dirigiert, u. a. das Cleveland Orchestra, das Philadelphia Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, das San Francisco Symphony, das Boston Symphony Orchestra,

das New York Philharmonic, das Yomiuri-Nippon-Sinfonieorchester, das Concertgebouworkest Amsterdam, das Gewandhausorchester Leipzig, die Berliner Philharmoniker, die Bamberger Symphoniker, die Münchner Philharmoniker, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin und das Orchestra Filarmonica della Scala Milano. Nach seinem Debüt bei den Bayreuther Festspielen (1978 bis 1980) gastierte er mit einem vielfältigen Opernrepertoire u. a. bei den Salzburger Festspielen, am Lincoln Center Festival New York, an der Houston Grand Opera, der Hamburger und der Bayerischen Staatsoper, der Lyric Opera of Chicago, der Metropolitan Opera New York, der Opéra National de Paris, dem Teatro Real in Madrid und an der Wiener Staatsoper.

In seiner über 50-jährigen Laufbahn hat sich Davies für die zeitgenössische Musik eingesetzt und gleichzeitig dem breiten sinfonischen Repertoire intensive Aufmerksamkeit geschenkt. Er prägte »seine« Orchester nachhaltig, u. a. durch eine Öffnung zur Moderne und zu neuen Publikumsschichten wie etwa durch Konzerte mit Till Brönner, Dave Brubeck und Keith Jarrett, aber auch durch die beständige Arbeit am sinfonischen Kernrepertoire. Davies engagierte sich bereits in den 1970er und 1980er Jahren für Komponisten wie Philip Glass, Aaron Copland, Luciano Berio, John Cage, Hans Werner Henze, Leonard Bernstein, Gija Kantscheli, Arvo Pärt, Manfred Trojahn, Thomas Larcher, Chen Yi, Laurie Anderson u. a. m. Er dirigierte zahlreiche Ur- und Erstaufführungen in Konzert und Oper. 1977 war er Mitbegründer des American Composers Orchestra in New York, das er 25 Jahre leitete. Durch zahlreiche Kompositionsaufträge, die er weltweit in fünf Jahrzehnten auf den Weg brachte, hat er die Musikgeschichte des 20. und des 21. Jahrhunderts mitgeschrieben. Wie den Zeitgenossen widmete er sich dem großen sinfonischen Repertoire von Schostakowitsch, Beethoven, Mahler ebenso wie von Anton Bruckner, dessen sämtliche Sinfonien er in allen Fassungen eingespielt hat. Zu seiner umfangreichen Diskografie gehören u. a. die Gesamtaufnahmen der Sinfonien von Joseph Haydn, Philip Glass und Arthur Honegger, ferner die großen Ballettmusiken von Igor Strawinsky – sowohl in den Fassungen für Orchester als auch für Klavier zu vier Händen.

Neben dem Dirigieren widmet sich Davies der Kammermusik und tritt als Pianist auf. Seit 2003 spielt er gemeinsam im Duo mit seiner Frau Maki Namekawa. Beide haben zahlreiche CDs produziert und gastieren höchst erfolgreich im In- und Ausland.

BERND FRANKE

THE WAY DOWN IS THE WAY UP (II)

»Es ist ungesund, wenn man im luftleeren Raum komponiert«, sagte Bernd Franke einmal in einem Interview. »In der klassischen oder in der Neuen Musik geht man nicht so kommerziell vor, wie in der Popmusik, wo man versucht, ein Produkt konsequent zu vermarkten, aber dennoch ist mir die Reaktion des Publikums sehr wichtig. Für mich ist es sehr spannend, wenn Leute über ihre Gefühle schreiben, was sie bewegt hat oder warum sie bestimmte Klänge oder Zusammenstellungen der musikalischen Parameter gut fanden.«

Kein Zweifel, Franke gehört zu jenen Gegenwartskomponisten, die mit ihrem Publikum in Kontakt treten wollen: »Es gibt einige Kollegen, die gesagt haben: ›Ich schreibe die Musik für mich, und wenn das noch in 500 Jahren gespielt wird, ist es gut, aber mich interessiert die Reaktion des Publikums nicht.‹ Das ist eine Position, die ich sehr kritisch sehe, weil sie die Dreieinigkeit von Interpret, Publikum und Komponist zerstört. Wenn einer dieser drei Teile elitär reagiert, funktioniert diese Symbiose, diese Balance nicht mehr. Persönlich habe ich gemerkt, dass es gut sein kann, wenn ich zum Beispiel bei Konzerteinführungen über mein Stück spreche oder das Publikum auffordere, mir eine E-Mail zu schicken.«

Aus diesem Grund zielt Frankes Komponieren, in den Worten der Musikwissenschaftlerin Gisela Nauck, generell »auf eine dem Hören unmittelbar erfassbare musikalische Sprache, ohne deshalb in Einfachheit oder Neoromantizismen zu verfallen. Im Gegenteil: Fasslichkeit und Differenzierung (klanglich wie auch strukturell) sind die Pole ein und desselben Anliegens: eine Musik zu schreiben, die kommunikativ ist auch ohne das verschämte Fortschleppen verbindlicher Konventionalismen.« Franke selbst beschrieb seine Musik mit den Worten: »Das Spektrale, also Oberton-Strukturen, Obertonakkorde, überhaupt auch tonale Strukturen spielen in meinen Werken immer eine große Rolle. [...] Ich verwende auch Mikrointervalle oder gestreckte Töne, wie man sie in der indonesischen Gamelanmusik findet, oder bestimmte Grundtöne, die sich dann mikrointervallisch auseinanderziehen. Es gibt viele Clusterformen, die übergehen in bitonale oder polytonale Strukturen. Mir ist es aber vor allem wichtig, dass die Musik einen natürlichen Klang hat.«



Bernd Franke wurde 1959 in Weißenfels geboren und studierte von 1975 bis 1981 an der Leipziger Musikhochschule »Felix Mendelssohn Bartholdy« bei Siegfried Thiele (Komposition) und Wolf-Dieter Hauschild (Dirigieren). Von 1981 bis 1985 war der mit Hanns-Eisler-Preis und Mendelssohn-Stipendium geförderte Komponist Meisterschüler von Siegfried Matthus an der Akademie der Künste in Berlin. 1987 wurde er mit dem Kompositionspreis zum 9. Internationalen Kompositionsseminar der Stiftung Künstlerhaus Boswil (Schweiz) ausgezeichnet und erhielt den internationalen Kucyna International Composition Prize. Es folgte 1989 ein Leonard Bernstein Fellowship des Tanglewood Music Center sowie mehrere Arbeitsaufenthalte in den USA. Anfang der 1990er Jahre wurde Franke dann Privatschüler von Hans Werner Henze, der ihn als Jury-Mitglied seiner Münchener Biennale für Neues Musiktheater berief. »Er war einer der ganz wenigen Komponisten, die sich wirklich in einen jungen Kollegen

hineinversetzen, seine Probleme und Nöte verstehen konnte. Er hat mir Mut gemacht, mich zu befreien von bestimmten ästhetischen Zwängen, denen man gerade in der deutschen Neue-Musik-Szene ständig ausgesetzt ist.«

Um unabhängig »von den ritualisierten und zum Teil festgefahrenen Strukturen des normalen Konzertbetriebs« zu sein, gründete Franke 1998 das Ensemble SOLO XFACH. »Ich wollte mit Musikern zusammenarbeiten, die den Mut haben, über einen längeren Zeitraum an bestimmten Projekten festzuhalten.« Zudem unternahm der Komponist mehrere längere Studienreisen nach Südostasien und Indien, wo er Composer-in-Residence am Goethe-Institut in Kolkata war. Zudem arbeitete er intensiv mit den Goethe-Instituten in New York, Toronto, Helsinki, Prag, Vilnius, Atlanta und Pittsburgh zusammen. Franke unterrichtete an der Musikhochschule Leipzig sowie an der Leipziger Universität, wo er seit 2003 als Professor für Komposition, Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Tonsatz und Analyse lehrt. Seit vielen Jahren hat er sich mit seinen Werken im internationalen Konzertbetrieb etabliert – auch mit großen Orchesterwerken, von denen das MDR-Sinfonieorchester mehrere uraufgeführt hat.

The way down is the way up (II) komponierte Franke 2010 im Auftrag der Stuttgarter Philharmoniker – mit der Vorgabe, auf das *Rheingold*-Vorspiel, die Farbe Blau und die Tonart Es-Dur Bezug zu nehmen, in der Wagners gewaltige Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* beginnt. Von der mythischen Handlung hat sich der Komponist nicht beeinflussen lassen. Und auch der Titel, der aus einem Sonett des englischen Schriftstellers David Bengree-Jones stammt, das Franke bereits zu einem Stück für Sopran oder Sprecher und Streichquartett inspiriert hatte, hat inhaltlich nichts mit der Musik zu tun (»ich habe diesen Titel nur deshalb verwendet, weil er so schön passt«). Vielmehr dachte Franke – mit der Assoziationskette »der Rhein – Wasser – fließend«, – beim *Rheingold*-Vorspiel vor allem an »ein innovatives und aufregendes Werk des 19. Jahrhunderts«, an »eine äußerst minimalistische, auf eine Tonart beschränkte Ouvertüre«, die »ein großes Crescendo« ausbildet. Und ihn interessierten Fragen wie: »Was bedeutet Wasser, was für Assoziationen weckt das in mir und anderen Menschen? Was ist das Gegenstück dazu, wie kann man Klänge zum Fließen bringen? Was passiert, wenn die fließende Bewegung stagniert oder stoppt, dann wieder fließt und sich auf-

stockt? Aber auch die Gegensätze von extrovertiertem und introvertiertem Fühlen und Wahrnehmung, Äußerem und Innerem spielen in meinem Stück eine große Rolle.«

Am Ende entstand ein spektakuläres Orchesterstück, dessen Anfang von einem fließenden Klang bestimmt wird, der – wie eine an felsiger Küstenlandschaft anlandende Welle – in unzählige Klang-»Tropfen« zerbricht. Aufgrund seiner viersätzigen Anlage mit Kopfsatz, Scherzo, Adagio und Finale erinnert das Ganze formal an eine Sinfonie, was einen hohen Traditionsdruck mit sich bringt: »Mit Formen wie der Sonate oder der Sinfonie, in denen vor 100, 200 Jahren so unglaublich Wichtiges gesagt wurde, kann man nicht einfach nur so spielen. Das ist sehr existenziell, wenn man ein Werk Sinfonie nennt.«

Der im Kompositionsauftrag geforderte Es-Dur-Bezug blieb auch in dem kontrastreichen Kopfsatz nicht folgenlos: »Ich habe versucht, für dieses Es-Dur eine Struktur zu finden. Man braucht ja Material, um vier Sätze zu komponieren. Ich habe Skalen gebaut und Klänge. Das ganze Stück ist letztlich auch eine Art Variation über diese Klänge, und über die Es-Dur-Tonleiter und alles, was darin steckt. Ich nenne das Schattentöne. Und ich verwende ähnlich wie Wagner auch bestimmte Motive, Leitmotive, die wiederkehren und für bestimmte Stimmungen stehen.«

Das schillernde Scherzo bezeichnete Franke als »Variationen über einen Akkord«, wobei sich die zustandhafte, aber dennoch fluktuierende Musik unter ständiger Metamorphose in immer neue klangliche Aggregatzustände begibt. Im Adagio, das der Komponist mit einer Bewegung »von innen und der Mitte nach außen« beschrieben hat, entwickelt sich allmählich eine lineare homophone Struktur zu einer in alle Richtungen auseinanderstrebenden Polyphonie, die am Ende in hoher Lage im Nichts verklingt. Im ausgedehnten Finale schließlich kommt es dann im Vergleich zum ersten Satz zu einer gegenläufigen Bewegungsrichtung: mit »abnehmender Dichte – Perforation – Entschleunigung« (Franke). Insgesamt beschreibt das Stück, das in den Worten des Komponisten nicht nur simpel mit »Wasser und Fließen, sondern [...] mit Leben, mit ganz unterschiedlichen Perspektiven darauf und mit Organik zu tun« hat, mit einem auskomponierten Ritardando eine Kreisbewegung, in der sich

der ewige Lebenskreislauf widerzuspiegeln scheint: »Der Anfang ist der Schluss, und der Schluss ist der Anfang« (Franke). Und weiter: »Viele Werke der Musikgeschichte haben Programme, entwickeln Chiffren, Ikonen, Leitmotive, außermusikalische Ideen und stehen in unterschiedlichster Weise zu anderen Epochen, Künsten, Gattungen, Menschen, Ideen etc. in Beziehung. Dies war auch für mich Anliegen und Inspiration, was zu dem persönlichen Klangbild von *The way down is the way up (II)* führte.«

ANTON BRUCKNER

SINFONIE NR. 7 E-DUR WAB 107

In der Musikkultur hat sich über lange Zeit hinweg die Auffassung eingebürgert, Anton Bruckner sei zu Lebzeiten in erster Linie ein Leidender gewesen, hilflos den widerstreitenden Kräften seiner Umwelt ausgeliefert, verkannt von Feinden wie auch von Freunden, missverstanden in seinen Zielen, erfolglos in seinen Bemühungen um die Anerkennung seines Werkes. Die jüngere Brucknerforschung hat diese Mär in weiten Teilen widerlegt.

So hat Bruckner seine Komponistenlaufbahn durchaus überlegt aufgebaut. Obwohl er sich (wenn auch nach langen Selbstzweifeln) schon während der Lehrtätigkeit in St. Florian über seine Berufung klar wurde, hielt er seine soziale Absicherung stets für vordringlich, was für den Sohn eines Dorfschullehrers mehr als verständlich erscheint. Eine Ausbildung folgte der anderen: zunächst die zum Schulgehilfen, dann die zum Organisten und zum Hauptschullehrer. Nach der Berufung zum Domorganisten von Linz 1855 unterwarf er sich mit unglaublicher Akribie und Ausdauer einer musiktheoretischen Ausbildung, um, wie er glaubte, die besten Voraussetzungen für ein Dozentenamt in Wien, den erstrebten Höhepunkt der für ihn erreichbaren sozialen Stufen, zu erlangen. (Zu diesem Zeitpunkt lagen aber bereits etliche geistliche Vokalwerke und Orgelkompositionen vor.) Vier Jahre, bis 1860, studiert er bei Simon Sechter – nach Albrechtsbergers Tod die erste musikalische Autorität Wiens – Harmonielehre, Kontrapunkt, Kanon und Fuge. Daran schlossen sich noch Unterweisungen in Formenlehre und Instrumentation beim Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler an. Diese Konsultationen endeten im Juni 1863 mit einem »Freispruch«, nach dem sich Bruckner



Anton Bruckner

* 4. September 1824

Ansfelden

† 11. Oktober 1896

Wien

gefühlt haben soll »wie ein Kettenhund, der sich von seiner Kette losgerissen hatte« (August Göllerich). Aber erst fünf Jahre später gelang endlich der ersehnte Sprung nach Wien, wo Bruckner am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde die Stelle eines Professors für Generalbass und Kontrapunkt sowie einer noch zu errichtenden »Orgelschule« erhielt.

Bruckners nun schubweise hervorbrechender Schaffensdrang äußerte sich bis 1872 in drei Messen sowie der »Nullten«, Ersten und Zweiten Sinfonie, die Bruckner bekannt machen, in deren Gefolge er sich allerdings ersten Anfeindungen ausgesetzt sah. Vor allem die Aufführung der Zweiten Sinfonie nahm Wiens führender Musikkritiker Eduard Hanslick zum Anlass, ihm »allzu breite, mitunter haltlos zerfallende, musikalische Form« vorzuwerfen. Sein Kollege August Wilhelm Ambros urteilte noch schärfer: Bruckner sei »aufs Bedientenbrett des Wagnerschen Triumphwagens« aufgesprungen – womit zum ersten Mal der fortan immer wieder strapazierte Vorwurf des »Wagnerismus« gegen Bruckner erhoben wurde.

So fand sich der arglose Bruckner unversehens im musikalischen Grabenkampf zwischen »Neudeutschen« und Brahmsanhängern wieder, dessen Auswirkungen bis in die Konzertsäle reichten. Der katastrophale Misserfolg der Dritten Sinfonie 1877, bei dem das Publikum in Scharen, zwischen Lachen und Empörung schwankend, das Konzert verließ, warf ein bezeichnendes Licht auf die angeheizte Atmosphäre. Natürlich musste es mit Johannes Brahms zu einer künstlerischen Auseinandersetzung kommen, die aber nicht in persönliche Konfrontation ausartete. Allerdings sah sich Brahms (vor dem Hintergrund der zweiten Leipziger Aufführung der Siebenten Sinfonie) gegenüber Elisabeth von Herzogenberg zu seinem berühmten »Pfaffenbrief« veranlasst, der ihm aus heutiger Sicht wenig Ehre einbrachte.

Im Grunde genommen hatte die Polarisierung zwischen Brahms und Bruckner rein musikalische Aspekte. Eine Modulationstechnik, die (wie zu Beginn des ersten Satzes in der Siebenten Sinfonie) zunächst ausführlich den Weg von der Tonika zur Dominante beschreitet, um dann in einem einzigen Takt alles wieder umzuwerfen und zur Tonika zurückzukehren, war Brahms ein Greuel. In seinen Augen walteten hier Willkür und Ungeschicklichkeit statt kompositorischer Inspiration: Bruckner habe »keine Ahnung« von einem geordneten harmonischen Aufbau, der sich nach seiner (Brahms') Meinung diskret zu vollziehen habe.

Wie ernst diese kompositionstechnischen Details in der tobenden musikästhetischen Auseinandersetzung genommen wurden und dass sie die eigentliche Basis der erbitterten Kontroversen waren, geht auch daraus hervor, dass die übrigen Differenzen eher abgeleiteter Natur waren. Selbst der Vorwurf der Brahmsianer, Bruckner schлüge sich auf die Seite der »Neudeutschen« und öffne der Lisztschen Programmmusik und Wagners Musikdrama die Tür zum hehren Tempel der Wiener Musikkultur, blieb trotz der lautstarken Kritik eine eher lässliche Sünde. Unverzeihlich aber erschien den Kritikern die Aufgabe der musikalischen Logik, wodurch sie die geschlossene Traditionslinien seit der Wiener Klassik nachhaltig gefährdet sahen. Mögen auch ernstzunehmende ästhetische Auffassungen hinter den Äußerungen gestanden haben – in Ton und Inhalt gingen sie am Phänomen Bruckner vorbei. Max Kalbeck, Freund Johannes Brahms' und Vertrauter Eduard Hanslicks, ließ sich zur Uraufführung der Siebenten Sinfonie,



Anton Bruckner (Büste von Viktor Tilgner)

die Bruckners Ruhm endgültig begründete, zu folgender Tirade hinreißen: »Wir glauben so wenig an die Zukunft der Brucknerschen Symphonie, wie wir an den Sieg des Chaos über den Kosmos glauben. [...] Bruckner behandelt das Orchester gleich einem Instrument, auf dem sich nach Laune und Zufall improvisieren und phantasieren lässt. Seine siebente Symphonie ist nicht mehr als eine teils anlockende, teils abstoßende musikalische Stegreifkomödie mit gegebenen Typen, ein nach bunten Farben gemaltes Bild nach Motiven von Beethoven und Wagner. In der breiartigen Masse seines Orchesters zuckt und blitzt es von kochenden Gedanken, aber diese Gedanken sind nicht die fruchtbaren Keime einer nach Gestaltung ringenden neuen, sondern die toten und verstümmelten Überreste einer dem Untergang geweihten alten Welt. .. das Grundübel sämtlicher Brucknerscher Composition (besteht) in dem absoluten Unvermögen ihres Autors, nach den Gesetzen musikalischer Logik zu denken und zu handeln.«

Die Zeit hat die Schärfe der Auseinandersetzungen relativiert. Bruckners prophetischer Satz »Ich weiß, meine Zeit wird kommen« täuscht dennoch nicht darüber hinweg, dass ihn die persönlichen Angriffe sehr belasteten. Nach den Anfang 1885 in Leipzig und München begeistert aufgenommenen ersten Aufführungen der Siebenten Sinfonie widersetzte er sich zunächst entschieden einer Wiener Aufführung durch die Philharmoniker unter Hans Richter in der Konzertsaison 1885/86 – »aus Gründen, die einzig der traurigen lokalen Situation entspringen in Bezug der maßgebenden Kritik, die meinen noch jungen Erfolgen in Deutschland nur hemmend in den Weg treten könnte.« Karl Kraus veröffentlichte dieses Schreiben an die Wiener Philharmoniker 1907 als ein Dokument, »das ein furchtbares Urteil über das geistige Wien enthält ...in Zeiten, da boshafte Zwerge über gutmütige Riesen herrschten.« Als die Wiener Erstaufführung schließlich doch zustande kam, verließ die eine Hälfte des Publikums während des Konzertes fluchtartig den Saal, während die andere begeistert Beifall spendete – solcherart die Teilung des geistigen Wiens verkörpernd.

Die spätere Wirkungsgeschichte der Siebenten stellt sich indessen als Triumphzug dar, wozu ihre Großzügigkeit und innere Dichte, die dramaturgisch geschickte Strukturierung, ihre Spannkraft und melodische Gedankentiefe gleichermaßen beitrugen. Ihre künstlerische Geschlossenheit wird auch dadurch dokumentiert, dass Bruckner im Gegensatz zu früheren Werken keine grundlegende Revision mehr vornahm.

Der erste Satz, ein sonatenartig angelegtes Allegro moderato alla breve, beginnt mit einem selbst für Bruckner ausgebreiteten Thema, welches ihm nach eigener Aussage (glaubt man August Göllerich) ein alter Linzer Freund im Traum vorsang. Der weiträumige, in seiner motivischen Verschlungenheit faszinierende Gesang steigert sich schnell zum Fortissimo, bevor Oboe und Klarinette ein zweites, lyrisches Thema einführen, das nicht nur durch den charakteristischen Doppelschlag an Wagner gemahnt. Am Ende seiner imposanten Entwicklung erscheint im Pianissimo ein dritter, rhythmisch geprägter Gedanke, mit dessen machtvoller Steigerung Bruckner die Exposition beschließt.

Die Brucknerschen Themenkomplexe, deren »Dreiheit« als sich nahezu verbindlich in den Sonatensätzen seiner Sinfonien herauskristallisierte, sind von ganz eigener Art. Keine schroffen Gegensätze

prägen ihre Erscheinung, sondern häufig eine variantentechnische Fortentwicklung, die im Extremfall bis zu enger Verwandtschaft reicht. Im Finale der Siebenten Sinfonie tritt ein solcher Extremfall ein: Das dritte Thema ähnelt dem ersten so sehr, dass es lange Zeit als nicht eigenständig angesehen wurde. Daraus ergaben sich Irritationen über den formalen Aufbau, weil man den Sonatensatz in seiner ursprünglichen Form Exposition-Durchführung-Reprise nicht mehr erkannte – Hauptursache der Kritik an Bruckners Kompositionen. Erst Leopold Nowak erklärte den dritten Gedanken als eigenständig und konnte so nachweisen, dass alle drei Themen in der Reprise wiederkehren, nur in umgekehrter Reihenfolge. Bruckner war also nicht nur in der Lage, die klassischen Formen auszufüllen, er beherrschte sie sogar derart souverän, dass er ihre Grenzen nach Belieben ausweiten konnte.

Das kantige Scherzo lässt, wie so oft in den dritten Sätzen der Bruckner-Sinfonien, den österreichischen Bauerntanz hochleben. Dabei wirken die Verfremdungen und bizarren musikalischen Gestalten bisweilen sarkastisch, so, als würde Bruckner grimmig über seine Widersacher lachen – wüsste man nicht, dass dieser Charakterzug seinem Wesen abging. Das berühmte Adagio schließlich, an dem Bruckner arbeitete, als er die Nachricht von Wagners Tod erhielt, ist einer der bestrickendsten langsamen Sätze des Komponisten. Bruckner beschenkt hier den Hörer, wie Eberhardt Klemm schrieb, »mit einem breiten Gesang, der riesige Tonräume erfüllt ... Die Tat dieses Meisters ist, den Gewinn des Wagnerstils: die ›unendliche‹ Melodie, die ›sprechende‹ Musik vom Musikdrama und von den zuweilen äußerlichen Programmen der Neudeutschen Schule losgelöste zu haben«. Die Klage und der Gesang verbinden sich gegen Ende zu einem neuen Motiv, das dem *Te Deum* entstammt und dort den hoffnungsvollen Worten »Non confundar in aeternum« (Nicht zuschanden werde ich in Ewigkeit) unterlegt ist – Bruckners persönliches Requiem für den verehrten Bayreuther Meister.

100 JAHRE MUSIK IM RUNDFUNK MITTELDEUTSCHLANDS

Am 1. März 1924 konnten die Radiohörer erstmals eine neue Stimme vernehmen: »Hallo – hallo, hier ist Leipzig«. Die Mitteldeutsche Rundfunk AG nahm am frühen Nachmittag den Sendebetrieb vom Messamt am Markt (Alte Waage) aus auf.



Von Anfang an spielte Musik im Radio eine wichtige Rolle. Wir möchten Sie in unserem Jubiläumsjahr 2024 auf kleine Zeitreisen mitnehmen, denn die 100 Jahre Musik im Rundfunk Mitteldeutschlands sind verbunden mit ungezählten klangvollen Ereignissen und Geschichten, von denen wir an dieser Stelle erzählen wollen. Mehr über die verschiedenen rundfunkeigenen Klangkörper und über die Musik im Radio seit 1924 erfahren Sie unter www.mdr-klassik.de.

KONZERT OHNE DIRIGENTEN

Am **28. April 1928** gab das Leipziger Sinfonie-Orchester ein Konzert ohne Dirigenten. Vorbild war eine entsprechende Praxis des Moskauer PERSIMFANS – russische Ankürzung für »Erstes Symphonisches Ensemble« –, das von 1922 bis 1932 existierte und als Ausdruck herrschaftsfreien Musizierens ohne Dirigent arbeitete. Klassisches Repertoire stand dabei ebenso auf dem Spielplänen wie zeitgenössisches, darunter Sergej Prokofjews 3. Klavierkonzert und Majakowskis 10. Sinfonie.

Anlass für die Leipziger Musiker, diese Art des Konzertierens den Moskauer Kollegen nachzutun, war die Notwendigkeit, Geld für eine Pensionskasse einzuspielen. Für das Publikum waren diese Auftritte höchst attraktiv, aber der hohe Probenaufwand ließ sich nur schlecht mit den zahlreichen Diensten im Leipziger Sinfonie-Orchester vereinbaren. Es kam deshalb nur zu insgesamt vier Auftritten, einer davon fand in der Volksbühne Berlin statt. Lobende Stimmen kamen indessen sowohl von wohlwollend als auch von kritisch gesinnten Rezensenten.



ALLES GUTE, ANNA NIEBUHR!

Anna Niebuhr wurde als Kind einer Opernsängerin und eines Dirigenten in Meiningen geboren und wuchs in Leipzig auf. Nach dreijährigem Besuch der Spezialschule für Musik Berlin studierte sie Cello bei Friedemann Erben in Leipzig. Als Substitutin konnte sie Erfahrungen im Gewandhausorchester sammeln, bevor sie Mitglied des Großen Rundfunkorchesters Leipzig wurde. 1983 wechselte sie ins Rundfunksinfonieorchester Leipzig (heute MDR-Sinfonieorchester) und ist dort seit 1990 stellvertretende Solocellistin. Eine rege solistische und kammermusikalische Tätigkeit führte sie ins In- und Ausland, regelmäßig tritt sie in den Kammermusiken des MDR sowie beim MDR-Musiksommer auf. Unter dem Dirigat ihres Vaters Rolf Reuter konnte sie mehrfach als Solistin das Cellokonzert ihres Großvaters Fritz Reuter aufführen.

Anna Niebuhr ist Honorarprofessorin an der HMT »Felix Mendelssohn-Bartholdy« Leipzig.

Die Kollegen wünschen Anna Niebuhr für ihren bevorstehenden Ruhestand viel Gesundheit und eine nie versiegende Freude an der Musik!

ERFRISCHEND.

HUMORVOLL.

KURIOS.

MDR KLASSIK WECHSELT DIE PERSPEKTIVE.

Auf unserem Instagram-Kanal @mdr_klassik geben wir starken Persönlichkeiten eine Bühne und zeigen, wie divers Klassik sein kann. In unseren Social-Media-Kanälen hinterfragen wir Traditionen, benennen Dissonanz und Harmonie, betrachten den Klassikbetrieb dabei aus einem anderen Blickwinkel. Erfrischend, humorvoll, kurios.



mdr

KLASSIK



Herausgeber Mitteldeutscher Rundfunk | MDR Klassik **Preis** 2 € **Fotos** Dennis Russell Davies © Andreas Bitesnich; Bernd Franke © privat; Anna Niebuhr © Adam Markowski **Hinweis** Wo möglich, haben wir die Rechteinhaber der Abbildungen und Texte benannt. Sollte dies im Einzelfall nicht ausreichend oder fehlerhaft erfolgt sein, so bitten wir die Urheber, uns dies mitzuteilen, um berechtigten Forderungen nachkommen zu können. **Einführungstexte** Dr. Harald Hodeige (Franke), Gerhard Löbbling (Bruckner) **Redaktion** | **Grafische Umsetzung** Dr. Karen Kopp **Produktion** FRITSCH Druck eine Marke der Weise GmbH Druck & Weiterverarbeitung **Achtung!** Das Herstellen von Bild- und Tonaufzeichnungen der Veranstaltung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung der Rechteinhaber! Programmänderungen sind nicht beabsichtigt, bleiben aber vorbehalten. Nachdruck nicht ohne Zustimmung des Herausgebers.

JEDER

MOMENT

EIN KLASSIKER.



**MDR KLASSIK im Radio
und im Netz.**



mdr-klassik.de

mdr

KLASSIK



ANTON BRUCKNER

Karten & Info 0341.94 67 66 99
mdr-klassik.de • mdr-tickets.de



mdr KLASSIK