

## Frühjahrskonzert 2018

### Werkeinführung von Ursula Magnes

#### Stichwort Grieg, Posaune, „unvollendet?“

Edvard Grieg war Henrik Ibsens dramatischem Gedicht „**Peer Gynt**“ gegenüber durchaus skeptisch eingestellt. In einem Brief an seinen langjährigen Freund Frants Beyer hielt er fest: „Ich habe auch etwas für die Szene in der Halle des Bergkönigs geschrieben – etwas, das ich mir buchstäblich nicht anhören kann, weil es regelrecht nach Kuhmist, übertriebenem norwegischen Nationalismus und trollhafter Selbstgefälligkeit stinkt!“ 1866 machte der 23-jährige Komponist in Rom die Bekanntschaft mit dem berühmten Schriftsteller und Landsmann. Henrik Ibsen gab dem jungen Grieg eine genaue Beschreibung davon, wie er sich die Schauspielmusik vorzustellen pflegte: „Fast der ganze vierte Akt soll ausgelassen werden. Stattdessen habe ich mir eine groß angelegte Tondichtung vorgestellt, die Peer Gynts weltweite Wanderungen vorstellen soll; amerikanische, englische und französische Melodien könnten darin verwoben sein, jeweils nacheinander anschwellend und abklingend.“ Uraufgeführt wurde Ibsens Schauspiel mit der 26-teiligen Bühnenmusik von Edvard Grieg samt großem und nachhaltigem Erfolg am 24. Februar 1876 in Christiania, dem heutigen Oslo. Um so erstaunlicher, dass die Gesamtpartitur erst 1987 in einer wissenschaftlichen Ausgabe von Benestad und Schjelderup-Ebbe als Band XVII der Grieg-Gesamtausgabe veröffentlicht wurde, welche sich penibel an Edvard Griegs letzte Wünsche zu halten versuchte.

Wer sich einmal auf Trolldaugen aufhielt oder „Peer Gynt“ auf Norwegisch erlebt hat, begreift, wie sehr Wort und Musik aus der Realität entführen. Peer Gynt, der raue, fantastisch, schließlich reumütige Kerl, von Solveig geduldig erwartet und ob wir Frauen es nun wollen oder nicht, einmal mehr erlöst. Anitra, die Tochter eines Scheichs, nimmt es mit der Wahrheit auch nicht so genau. In der berühmten „Morgenstimmung“ geht die Sonne übrigens über Nordafrika auf. Der Rest ist eine allzeit gültige Katharsis menschlicher Irrungen und Wirrungen – „eine Zwiebel, die sich schält“ – um einen berühmten Vergleich Peer Gynts zu zitieren. Mit Jedermann-, mit Faust-, mit Felix Krull-, mit Holländer-Schalen. Eingefangen mit dramatischer Pranke von Henrik Ibsen, und in seiner Zeit vertont in absolut musikalischen „Würfen“ von Edvard Grieg. Jede einzelne Nummer ist ein solcher Glücksfall. Da Edvard Grieg der Wirkung seiner Musik außerhalb Norwegens nicht restlos vertraute, fasste er die Schauspielmusiken in zwei Orchester-Suiten zusammen. Die erste umfasst die berühmte „Morgenstimmung“ (Allegretto pastorale), Åses Tod - Peers Mutter -, (Andante doloroso), Anitras Tanz (Tempo di Mazurka) und den wuchtig vorwärtstreibenden Marsch „In der Halle des Bergkönigs“ (Allegro marcato e molto marcato).

Die Posaune ist uns in erster Linie als Orchesterinstrument vertraut, solistisch begleitend etwa im „Tuba mirum“ aus dem Requiem von Wolfgang Amadé Mozart oder in späten Schubert-Messen, Bruckner-Symphonien und vielem mehr. Als mit virtuoser Literatur bedachtes Soloinstrument tritt die Posaune erst im Verlauf des letzten Jahrhunderts in Erscheinung.

Der britische Komponist und Arrangeur **Derek David Bourgeois** (1941-2017) verfasste sein Posaunenkonzert 1988. Bourgeois war ein vielseitiger, allen Gattungen und Genres gegenüber offen interessierter Komponist und hatte im Sinne Paul Hindemiths auch ein großes Verständnis für Amateurmusiker und -musikerinnen. Das Komponieren für Blasorchester oder Brass Bands war ihm ebenso vertraut. Das **Posaunenkonzert op. 114** entstand konkret für einen Internationalen Posaunen-Workshop in England und wurde vom renommierten schwedischen Posaunensolisten Christian Lindberg uraufgeführt.

Der erste Satz „Allegro“, klassisch aufgebaut, eröffnet mit einem Thema in f-Moll. Absteigende Terzen führen zum kontrastreichen, romantischen zweiten Thema in der parallelen Tonart As-Dur; untermalt von tief tönenden Klarinetten. Das „Allegro“ besticht zusätzlich durch barocke Fugati und endet mit Pianissimo-Akkorden, welche schon die Intimität des zweiten Satzes „Adagio“ anklingen lassen. Das Es-Dur erinnert an harmonisch leidenschaftliche „Felsblöcke“ von Anton Bruckner. Der Solist wird von drei Posaunen begleitet und nach und nach gesellt sich auch der Rest des tiefen Blechs hinzu. Die Klarinette wirft ein neues, zweites Thema ein. Alles läuft auf eine „Richard Wagnerische“ Klangdichte zu, ehe der Satz so endet wie er begonnen hat, mit innigen, nunmehr gedämpften Posaunenklängen. Das abschließende „Presto“ stellt wiederum ein klassisches Rondo, ein Scherzo im 6/8-Takt dar. Dem Solisten werden größte technische Versiertheit, vor allem im synchronen Zusammenspiel von Ziehen des Posaunenzuges und Zungenstoß, abverlangt. Die Kadenz des letzten Satzes bildet mit Motiven des ersten Satzes „Allegro“ eine Brücke zum Anfang des Stückes.

Solist Lukas Gassner über die Interpretation des Bourgeois-Konzertes:

„Für mich ist das Posaunenkonzert von Derek Bourgeois sehr interessant, da es eine gute Abwechslung zum wohl bekanntesten Posaunenkonzert des Violinvirtuosen Ferdinand David (1810-1873) darstellt. Das schöne an diesem Konzert ist, dass man in den verschiedenen Sätzen alle Facetten der Posaune aufzeigen kann. Im 2. Satz, der mir persönlich am besten gefällt, liegt die Herausforderung darin, die lyrischen Themen – gemeinsam mit dem Orchester – zu großen musikalischen Phrasen werden zu lassen, sodass die Spannung den ganzen Satz über gehalten werden kann. Einen großen Ansporn, dieses Konzert zu spielen, hat mir aber auch der 3. Satz gegeben, da er verlangt, bis an die Grenzen des technisch Möglichen zu gehen. Der 1. Satz wiederum vereint beides. Insgesamt ist es sowohl für den Solisten als auch für das Orchester eine große Herausforderung.“

Blickt man auf das Uraufführungsdatum der „**Unvollendeten**“ von **Franz Schubert**, darf man staunen: 17. Dezember 1865 im großen Redoutensaal der Wiener Hofburg, unter der Leitung von Johann von Herbeck im Rahmen eines Konzertes der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Musikkritiker und Zeitzeuge Eduard Hanslick notierte wie immer wortgewaltig und in wunderschönen Sprachbildern, die „himmlischen Längen“ (Robert Schumann) Schuberts kritisierend inklusive:

„Das Konzert begann mit einer Overture von Anselm Hüttenbrenner. Nun folgte die Schubertsche Novität, die einen außerordentlichen Enthusiasmus erregte. Es sind die beiden ersten Sätze einer Symphonie, welche, seit vierzig Jahren in Herrn Hüttenbrenners Besitz, für gänzlich verschollen galt. Wir müssen uns mit zwei Sätzen zufrieden geben, die, von Herbeck zu neuem Leben erweckt, auch neues Leben in unsere Concertsäle brachten. Wenn nach ein paar einleitenden Tacten Clarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmeln der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes Kind den Componisten, und der halbunterdrückte Ausruf „Schubert“ summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen. Er klingt nun gar auf jenen sehnsüchtigen Mollgesang das contrastierende G-Dur-Thema der Violincelle, ein reizender Liedsatz von fast ländlerartiger Behaglichkeit, da jauchst jede Brust, als stände Er nach langer Entfernung leibhaftig mitten unter uns. Dieser ganze Satz ist ein süßer Melodienstrom, bei aller Kraft und Genialität so krystallhell, dass man jedes Steinchen auf dem Boden sehen kann. Und überall dieselbe Wärme, derselbe goldene, blättertreibende Sonnenschein! Breiter und größer entfaltet sich das Andante. Töne der Klagen oder Zornes fallen nur vereinzelt in diesen Gesang voll Innigkeit und ruhigen Glückes, mehr effectvolle, musikalische Gewitterwolken, als gefährliche der Leidenschaft. Als könnte er sich nicht trennen von dem eigenen süßen Gesang, schiebt der Componist den Abschluss des Adagios weit, ja allzuweit hinaus. Man kennt diese Eigentümlichkeit Schuberts, die den Totaleindruck mancher seiner Tondichtungen abschwächt. Auch am Schlusse dieses Andantes scheint sein Flug sich ins Unabsehbare zu verlieren, aber man hört doch immer das Rauschen seiner Flügel. Bezaubernd ist die Klangschönheit der beiden Sätze. Mit einigen Horngängen, hier und da einem kurzen Clarinett- oder Oboensolo auf der einfachsten, natürlichen Orchester-Grundlage gewinnt Schubert Klangwirkungen, die kein Raffinement der

Wagnerschen Instrumentierung erreicht. Wir zählen das neu aufgefunde-ne Symphonie-Fragment von Schubert zu seinen schönsten Instrumentalwerken und sprechen dies hier um so freudiger aus, als wir gegen eine übereifrige Schubert-Pietät und Reliquien-Verehrung mehr als einmal uns ein warnendes Wort erlaubt haben.“

Über Anselm Hüttenbrenners Bruder Joseph, bisweilen Schuberts Wiener Faktotum, bekam Johann von Herbeck Kenntnis vom Autographen der „Unvollendeten“, dessen zugeschriebene „Unfertigkeit“ sich sofort relativiert, wenn man weiß, dass Schubert 1824 die beiden Sätze als Dank für die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft des Steiermärkischen Musikvereines an den 26-jährigen Komponisten nach Graz schickte. Wohl kaum, dass er etwas „Unvollendetes“ verschickt hätte – Herbeck spielte im Rahmen der Uraufführung, 36 Jahre nach Schuberts Tod (!), noch das Finale der Symphonie Nr. 3 in D-Dur. Fortan nahm sowohl die Diskussion als auch die Akzeptanz der „vollendet Unvollendeten“ seinen Lauf. Der Musikwissenschaftler Arnold Schering hat erstmals 1938 auf die Parallelen zwischen Schuberts Erzählung „Mein Traum“ und der 1822 wenig später begonnen Symphonie hingewiesen. Nikolaus Harnoncourt ist diesem Bezug akribisch nachgegangen, wobei ein Weiterspielen nach den beiden Sätzen für ihn unvorstellbar war, da immer am Schluss eines Konzertes stehend und vollendet: „Für mich ist ‚Mein Traum‘ eine dichterische Version eines Erlebens, das sich zwischen Schubert und seinem Vater nach dem Sterben seiner Mutter abgespielt hat. Dass solche Interpretationen sich in einem Musiker seiner Sensibilität niederschlagen, ist offensichtlich. Aber ich kann mir nicht vorstellen, dass Schubert seinen Hörern irgendetwas Konkretes aus seinem Leben erzählen wollte. Alles, was ich als Künstler erlebe, das bin ich nachher als Person – es gehört zu meinem emotionalen Repertoire, ich verwende es in meiner Kunst. Aber ich erzähle nicht mein Erlebnis selbst!“ Franz Schubert beschäftigte eine zentrale kompositorische Frage seiner Zeit: die symphonische Expansion eines Sonatensatzes mit einer in sich geschlossenen, liedhaften Thematik. Er schaffte jenes revolutionäre Modell, das Johannes Brahms, der sich der Herausgabe der Schubert-Werke widmete, in seiner Symphonie Nr. 2 aufgriff.