NDR

Elbphilharmonie
Orchester



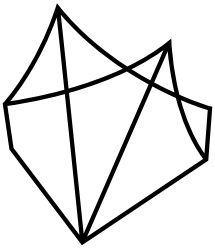
Janowski

dirigiert

Schubert
& Bruckner

Donnerstag, 12.11.26 — 20 Uhr
Freitag, 13.11.26 — 20 Uhr
Sonntag, 15.11.26 — 18 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

MAREK JANOWSKI
Dirigent



NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie Hamburg

Das Konzert am 13.11.26 wird live auf NDR Kultur gesendet.
Der Audio-Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)

Sinfonie Nr. 7 h-Moll D 759 „Unvollendete“

Entstehung: 1822 | Uraufführung: Wien, 17. Dezember 1865 | Dauer: ca. 25 Min.

I. Allegro moderato
II. Andante con moto

—— *Pause* ——

ANTON BRUCKNER (1824 – 1896)

Sinfonie Nr. 3 d-Moll
(revidierte Fassung von 1888/89)

Entstehung: 1873–77; rev. 1888–89 | Uraufführung: Wien, 16. Dezember 1877 (1. Fassung); Wien, 21. Dezember 1890 (revidierte Fassung) | Dauer: ca. 60 Min

I. Mehr langsam. Misterioso
II. Adagio, bewegt, quasi Andante
III. Ziemlich schnell
IV. Allegro

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden

Klang, Raum, himmlische Länge



Anton Bruckner (r.) und Richard Wagner (zeitgenössische Karikatur von Otto Böhler)

Sr. Hochwohlgeboren Herrn Herrn Richard Wagner, dem unerreichbaren, weltberühmten, erhabenen Meister der Dicht- und Tonkunst in tiefster Ehrfurcht gewidmet

Bruckners Widmung der Dritten Sinfonie

Die Dritte ist Anton Bruckners „Wagner-Sinfonie". Das ist das Ergebnis jeder Schnellrecherche über das Werk. Und zumindest äußerlich stimmt das auch. Denn mit keiner seiner anderen Sinfonien hat sich Bruckner selbst so deutlich in die Nähe von Richard Wagner gestellt. Es war diese Dritte Sinfonie, die der Opern-Guru von Bayreuth zur Widmung annahm, als Bruckner sie dem göttergleich verehrten Idol im Jahr 1873 vorlegte. Wagner würdigte die Partitur beim Darüberfliegen mit den Worten „schau, schau – a was – a was", woraufhin Bruckner in Anerkennung dieses ungeheuerlichen Kompliments aus dem Munde des „Meisters aller Meister" postwendend ein paar Wagner-Zitate in die Sinfonie einbaute. Und auch nachdem er diese wieder herausgestrichen hatte, wurde das Werk – wie überhaupt der ganze Komponist – den Ruf des „Wagner'schen" nicht mehr los.

Aber gibt es, abgesehen von der persönlichen Wagner-Vorliebe Bruckners, dafür eigentlich konkrete musikalische Anhaltspunkte? Klar, über explizite Zitate kann man kaum hinweghören. Und die ein oder andere harmonische oder melodische Wendung, manche Passage insbesondere mit Einsatz der Blechbläser sowie die Monumentalität der Musik Bruckners weisen ebenfalls in die selbsterklärte Wagner-Richtung. Doch mindestens genauso berechtigt könnte man noch ein anderes, weniger offen benanntes Vorbild des österreichischen Sinfonikers, der wohlgemerkt nie eine Oper

schrieb, identifizieren: Franz Schubert, vor allem dessen „Spät“-Werk. Schon der Beginn beider im heutigen Konzert zu hörenden Sinfonien lässt ahnen, was der Musikwissenschaftler Peter Gülke mit Bruckners „Gelassenheit im Verhältnis zur Räumlichkeit“ meinte und warum Robert Schumann von den „himmlischen Längen“ einer Schubert-Sinfonie schwärmte. In beiden Fällen resultiert das unmittelbar spürbare „Sich-Zeit-Lassen“ im dramaturgischen Konzept der Werke: Bruckners und Schuberts Themen brauchen Raum zum „Werden“ und „Ausschwingen“; dem klassischen Streben nach Kompaktheit und Maßhalten im Ausdruck steht das Bekenntnis zu Atmosphäre und Stimmung gegenüber. Grundsätzlich basiert die Architektur der Sinfonien beider Komponisten zudem auf langen, rhythmisch oder dynamisch voneinander abgesetzten „Blöcken“ oder „Feldern“, die sich ohne Scheu vor stetiger Wiederholung kleinster Bausteine ausbreiten und damit die klassische Vorstellung von motivischer Entwicklung auf eine neue Stufe heben. Überhaupt rücken die Kategorien „Klang“ und „Raum“ gegenüber dem thematisch-dialektischen Vorwärtsdrang in den Vordergrund. Und schließlich hinterließen beide Komponisten berühmte „unvollendete“ Sinfonien – wobei letzteres natürlich bloßer Zufall ist …

Immerhin ist die herrliche C-Dur-Sinfonie sowie die romantische in h-Moll dadurch besonders bedeutungsvoll, dass sie die Stammmutter der gesamten lyrischen Sinfonik, von Mendelssohn, Schumann angefangen über Brahms, Tschaikowsky bis zu Bruckner und Mahler geworden ist.

Richard Strauss über Franz Schubert (1928)

EIN WERK, VIELE MYTHEN: SCHUBERTS „UNVOLLENDETE“

Während Bruckners neunte und letzte Sinfonie aufgrund seines Todes ein 3-sätziger Torso bleiben musste, verhält es sich im Fall des wohl berühmtesten Fragments der Musikgeschichte ganz anders: Franz Schuberts „Unvollendete“ entstand im Jahr 1822 und damit sechs Jahre vor dem Ableben ihres Urhebers. Warum die Sinfonie Nr. 7 dennoch unabgeschlossen



Franz Schubert (Aquarell von von Wilhelm August Rieder 1825)

UNVOLLENDET IN VOLLENDUNG

Seit jeher umgibt das Fragment ein Nimbus des Mythischen und Geheimnisvollen. Insbesondere die Frühromantik liebte das Unvollendete, das Offengebliebene, ließ es doch stets Raum für spannende Rätsel und Spekulationen über die fehlenden Teile. Kein Wunder, dass die Literaten um die Gebrüder Schlegel das Fragment damals zur bewusst gesetzten Gattung erhoben. Es war in diesem Sinne kein Mangel, sondern ein zusätzlicher Reiz, dass Novalis und Tieck zwei ihrer wichtigsten Romane unvollendet hinterließen. Aber auch in der Musikwelt wucherten in der Romantik die Mythen um jene Werke, die von ihren Komponisten nicht mehr vollständig ausgeführt werden konnten: Bachs „Kunst der Fuge“, Mozarts Requiem und Schuberts „Unvollendete“ sind einschlägige Beispiele; in späterer Zeit Bruckners Neunte und Mahlers Zehnte.

auf dem Schreibtisch liegen blieb, ist bis heute nicht final geklärt. Mit Sicherheit zurückweisen lässt sich allein die These, dass das Werk – wie etwa einige Klaviersonaten Beethovens – von Anfang an zweisätzig geplant gewesen sei. Immerhin existieren in der handschriftlichen Partitur neun voll ausgeführte Takte eines dritten Satzes, in einer Klavierskizze sind es sogar 112 Takte. Mit Blick auf das Gesamtschaffen Schuberts und seine spezifische Arbeitsweise ist ein Torso im Übrigen auch nichts Ungewöhnliches. Den Weg etwa zur vom Beethovenschen Vorbild unabhängigen Klaviersonate zeitigten ganze zehn Sonaten-Fragmente – deutliche Zeugnisse dafür, dass Schubert ein einmal angefangenes Werk nicht auf Biegen und Brechen zu komplettieren versuchte, wenn ihm die Inspiration spontan nicht weiterhalf. Und auch der „Unvollendeten“ gehen zwei weitere in der Planung stecken gebliebene Sinfonie-Entwürfe voraus.

Der Unzufriedenheit mit seinen bisherigen Arbeiten dieser Gattung verlieh Schubert noch 1824 Ausdruck, als er einem Freund mitteilte, er wolle sich nun endlich den „Weg zur großen Sinfonie bahnen“. Sollte er an genau diesem Anspruch zwei Jahre zuvor gescheitert sein und ihn erst mit seiner „Großen“ Sinfonie C-Dur erfüllt haben? Waren ihm die zwei fertigen Sätze aus seiner Sicht derart außergewöhnlich gelungen, dass er sich mit einer würdigen Fortsetzung schwer tat? Oder hatte er für die Vollendung der 1822 begonnenen Sinfonie schlichtweg keine Zeit oder Lust mehr? Irgendwann jedenfalls muss Schubert sich dazu entschieden haben, die zwei vorhandenen Sätze für sich stehen zu lassen. Wenn an eine Aufführung angesichts der damaligen Erwartungen an eine Sinfonie auch nicht zu denken war, so bekräftigte er diesen endgültigen Entschluss immerhin dadurch, dass er sich von seinem Fragment trennte: Die Partitur geriet

in die Hände des Freundes Anselm Hüttenbrenner und das Werk verschwand fürs Erste in der Versenkung.

Auf diese Weise gewann die Sinfonie neben der ohnehin mythischen Aura des „Unvollendeten“ einen zusätzlichen Sonderstatus in der Musikgeschichte: Sie wurde als spektakuläre Ausgrabung nämlich erst 1865 zum ersten Mal gespielt. Mendelssohns und Schumanns Sinfonien waren sämtlich komponiert, die beiden Komponisten sogar bereits gestorben, die Musikgeschichte war jüngst durch die unerhörten Harmonien in Wagners „Tristan“ erschüttert worden, als der Dirigent Johann Herbeck dem eitlen Hüttenbrenner die Noten der Schubert-Sinfonie entlockte. Als Bedingung hatte letzterer die gleichzeitige Aufführung einer seiner Ouvertüren gestellt, das Publikum jenes denkwürdigen Konzertes in Wien interessierte aber ohnehin nur das „neue“ Werk des mittlerweile posthum zu großem Ruhm gekommenen Schubert.

„Wenn nach den paar einleitenden Takten Klarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmel der Geigen anstimmen, da kennt jedes Kind den Komponisten, 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 Türklinke zu öffnen“, begeisterte sich der berühmte Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick für das neu aufgefundene Werk. Typischer Schubert also? Gewiss, dem Publikum von 1865 waren dessen letzte Werke ja längst bekannt: Man liebte seine „Große“ Sinfonie C-Dur, hatte die späten Klaviersonaten, das Streichquintett und die „Winterreise“ gehört. „Jedes Kind“ also war mit dem „sehnsüchtigen Mollgesang“, dem „süßen Melodiestrom“ des großen Liederkomponisten vertraut. Wie aber hätte das Publikum von 1822 reagiert?

ZAHLENVERWIRRUNG

Welche Nummer trägt die „Unvollendete“? – Lange Zeit suggerierten Schallplatteneinspielungen oder Konzertprogramme, dass Schubert wie Beethoven, Dvořák oder Bruckner neun Sinfonien geschrieben habe. In dieser Zählung bekam die letzte, die „Große“ C-Dur-Sinfonie, die Nummer 9 und die „Unvollendete“ die Nummer 8 verpasst, was aus gleich zwei Missverständnissen resultierte: Einerseits hatte Johannes Brahms als Herausgeber der „Alten Schubert-Ausgabe“ die posthum entdeckte „Unvollendete“ als Nummer 8 der C-Dur-Sinfonie (hier Nr. 7) nachgestellt, sodass für letztere nur noch die Nr. 9 „frei“ war, als man den chronologischen Irrtum erkannte. Andererseits „stopfte“ man die dadurch entstandene Lücke an Stelle Nr. 7 einfach mit Entwürfen für eine E-Dur-Sinfonie (D 729) oder mit der ominösen „Gmunden-Gasteiner Sinfonie“ (D 849) bzw. der Hoffnung, sie werde eines Tages noch auftauchen. Seit der Neuauflage des Deutsch-Verzeichnisses im Jahr 1978 hat sich die chronologisch korrekte Reihenfolge (Nr. 7 = „Unvollendete“; Nr. 8 = „Große C-Dur“) im Grunde durchgesetzt. Die „falsche“ Zählung hat sich dennoch hartnäckig im Bewusstsein vieler Musikfans festgesetzt …

LIEBE UND SCHMERZ

Fast unvermeidbar weckt Schuberts „Unvollendete“ beim Hören das Bedürfnis, eine Geschichte hinter den Noten zu suchen. Und es war der große Verfechter einer inhaltlich deutenden Musikanalyse, Arnold Schering, der in einem Buch von 1939 das „Geheimnis“ der Sinfonie zu lüften behauptete und damit den Mythos um die „Unvollendete“ nochmals steigerte. In durchaus überzeugender Weise verglich er die Struktur des Werks mit einer aus dem gleichen Jahr 1822 stammenden allegorischen Erzählung Schuberts („Mein Traum“), die über persönliche, traumatische Erlebnisse im Vaterhaus und vom Tod der Mutter, von einem inneren Zwiespalt zwischen „Liebe und Schmerz“ berichtet. So wurde das eröffnende, die tragische Stimmung der Sinfonie prägende Bassthema zum „Grabessymbol“, das äußerst gesanglich erfundene Seitenthema zum Symbol der „Kindesliebe“, die dramatische Durchführung zur Szene an der Bahre der früh verstorbenen Mutter und der ganze 2. Satz zu einer „himmlischen Vision“, die am Ende die Versöhnung mit dem Vater herbeiführt. So plausibel Scherings Deutung aber sein mag, sie bleibt abenteuerliche Spekulation (zumal die Autorschaft von „Mein Traum“ nicht einmal zweifelsfrei nachgewiesen ist) …

Überrascht, verwundert, ja, irritiert vermutlich. Denn die ersten sechs Sinfonien Schuberts hatten doch eine so ganz andere Sprache gesprochen! Deutlich waren die Vorbilder Haydn, Mozart und Beethoven bis dahin durchhörbar gewesen. Nun aber klang die Musik vom ersten Takt an völlig anders. Schon die Tonart h-Moll, nach dem zeitgenössischen Musikästhetiker Christian Friedrich Daniel Schubart „stille Erwartung des Schicksals“ und „sanfte Klage“ ausdrückend, war für eine Sinfonie niemals zuvor gewählt worden. Ihr haftete seit der h-Moll-Messe Bachs und zentralen Arien seiner Passionen die Sphäre der Trauer, Trostlosigkeit und Sehnsucht an. Hinzu kam ein spezifischer Klang der Sinfonie, etwa der erstmals durchgehende Gebrauch von Posaunen oder die flächenhafte – ein paar Jahre später würde man wohl sagen: „Bruckner'sche“ – Entwicklung der Instrumentation. Hierin hörte Hanslick „Klangwirkungen, die kein Raffinement der Wagner'schen Instrumentierung erreicht.“ Zuletzt hätten die Hörer von 1822 sicherlich auch die Harmonik, das ungewöhnlich breit ausgesungene Melos der Themen, die weniger verarbeitet als vielmehr wiederholt oder leicht verwandelt werden, und die unübliche Gleichartigkeit in Tempo und Metrum der beiden Sätze überrascht. Das mehr als 40 Jahre vergessene Werk kommt somit beinahe einer „versteckten Revolution“ der Musikgeschichte gleich, weswegen sich der Musikwissenschaftler Wolfram Steinbeck mit Blick auf den 1. Satz der „Unvollendeten“ gar zu der These hinreißen ließ: „Hätten Schuberts Nachfolger, Mendelssohn und Schumann, die sich selbst unter größten Schwierigkeiten an der Realisierung der Idee der Poetisierung sinfonischer Musik versucht hatten, in den 1830er Jahren diesen h-Moll-Satz gehört, so wäre die Musikgeschichte anders verlaufen.“

SINFONISCHES SORGENKIND: BRUCKNERS DRITTE

Mit der revolutionären sinfonischen Ästhetik Schuberts war man inzwischen längst vertraut, als Anton Bruckner seine Dritte Sinfonie komponierte. Über „himmlische Längen“ und „raffinierte Klangwirkungen“ konnte damals also niemand mehr staunen. Im Gegenteil: Die Steigerung gerade dieser Elemente ins Zyklopenhafte stieß jetzt wiederum auf Unverständnis. So weigerten sich die Wiener Philharmoniker im Jahr 1874, das frisch vollendete Werk Bruckners überhaupt auch nur anzuspielen. 1877 kam die Sinfonie dann zwar zur Uraufführung, fiel aber vor dem massenhaft vorzeitig den Saal verlassenden Wiener Publikum gründlich durch. Erst am vorweihnachtlichen Abend des 21. Dezember 1890 konnte der Komponist nach der begeistert aufgenommenen Aufführung der letzten Fassung der Dritten zufrieden nach Hause gehen und die Partitur ein für alle Mal in die Schublade packen – nachdem er sie in den vergangenen 17 Jahren immer wieder daraus hervorgekramt hatte, um dem am häufigsten umgearbeiteten „Schmerzenskind“ unter seinen Sinfonien doch noch den ersehnten Erfolg in der Publikumsgunst zu bescheren.

Vielleicht wäre auch hier die Musikgeschichte anders verlaufen, wenn Bruckner sich in der Öffentlichkeit weniger offensiv auf Richard Wagner und mehr auf Franz Schubert berufen hätte … Die Wiener Musikfreunde waren damals nämlich in zwei regelrechte Parteien gespalten, von denen die eine an einer traditionsgebundenen Sinfonik nach Beethovens (und Schuberts) Vorbild festhielt, die andere aber die „neudeutschen“ Errungenschaften der Programmmusik und der Musikdramen Wagners bewunderte. Wer wie Brahms und Bruckner nach wie vor am alten



Anton Bruckner (1890)

EXODUS IM KONZERTSAAL

Herr Bruckner mordet Vater und Mutter mit der Überzeugung, das müsse so sein. Man kommt bei dieser Musik aus dem Kopfschütteln nicht heraus, greift sich wohl auch zeitweilig an den Puls, um sich zu überzeugen, ob das Gehörte nicht etwa Produkt selbsteigenen Fiebers sei … Noch bevor Bruckner den Taktstock hob, begann ein Teil des Publikums schon aus dem Saale zu strömen und dieser Exodus nahm nach jedem Satze immer größere Dimensionen an, so daß das Finale, welches an Absonderlichkeit alle seine Vorgänger überbietet, nur mehr vor einer kleinen Schar zum Äußersten entschlossener Waghälse abgespielt wurde.

Bericht der „Wiener Abendpost“ über die Uraufführung der 1. Fassung von Bruckners Dritter (Dezember 1877)

SCHMEICHELHAFTE ANERKENNUNG

1873 ging ich mit meiner Sinfonie No 3 nach Bayreuth. Meister Wagner ließ sich erbitten, u. durchblätterte langsam die Partitur. Da er großes Interesse zeigte, bath ich, selbe dediciren zu dürfen. Doch erst Abends, nachdem der große Meister das Werk vollständig durchgesehen hatte, empfing mich Wagner mit einer Umarmung, u. sprach so schmeichelhafte Anerkennung aus, die ich dermalen wohl nie sagen kann, zugleich bemerkte der Meister, mit der Dedication habe es seine Richtigkeit, u. ich bereite ihm damit das größte Vergnügen. […] Vor zwei Jahren sprach der Meister bei seiner Ankunft am Westbahnhofe vor einem großen Publikum: „Ich habe die Sinfonie (N 3) neuerdings durchgesehen, sehr brav, sehr brav, aufführen, aufführen, das muß aufgeführt werden!"

Aus Bruckners autobiografischen Aufzeichnungen für Wilhelm Tappert (1876)

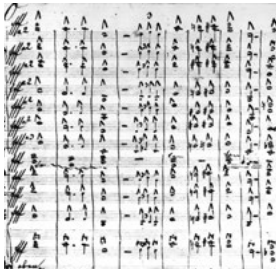
Formplan orientierte Sinfonien komponierte, erfreute sich in der Regel der Gunst jener ersten, um den bereits zitierten Musikkritiker Eduard Hanslick gruppierten Partei. Wenn sich nun jedoch ein „absoluter" Sinfoniker wie Bruckner emphatisch zur Hauptfigur des gegnerischen Lagers, also zu Wagner bekannte – was dann? Die Dritte sei eine „Vision, wie Beethovens ‚Neunte' mit Wagners ‚Walküre' Freundschaft schließt und endlich unter die Hufe ihrer Pferde gerät", lautete 1877 die gehässige Antwort ebenjenes Hanslick. Doch nicht nur wegen seiner offenen Wagner-Verehrung hatte es Bruckner in Wien zeitlebens schwer, auch dem Urteil über „bleierne Langeweile und fieberhafte Überreizung", die Hanslick an seiner Musiksprache generell rügte, schlossen sich damals viele Konzertbesucher:innen an.

Der späte Erfolg der Dritten Sinfonie hängt daher am Ende wohl auch mehr mit einer allgemeinen „Bruckner-Begeisterungswelle" seit der Siebten Sinfonie zusammen und weniger mit den mehrfachen Umarbeitungen, erstrecht nicht mit der Entfernung der „Wagner-Zitate" aus der Urfassung. Denn wie eingangs erwähnt, hat sich Bruckner in ebenso großem Maß zu Wagner bekannt, wie er sich musikalisch von ihm distanziert hat: Für den Bauplan seiner Sinfonien konnte er in Wagners Musikdramen ohnehin kaum Anknüpfungspunkte finden; vielmehr orientierte er sich hier eben an den Strukturen der späten Schubert-Sinfonien, in denen die für Bruckners Stil so charakteristischen „Motivfelder" schon angelegt waren. Natürlich dehnte er diese Formverläufe in Dimensionen aus, die in der Sinfonik bisher ungekannt waren und an den Größenwahnsinn Wagners gemahnten. Dennoch: Vorbilder wie Beethoven und Schubert sowie die Registrierungspraxis im Orgelspiel und die Kontrapunktik Alter Musik waren für Bruckners vollkommen

individuelle Musiksprache mindestens ebenso prägend. Steigerungswellen verflechten sich bei ihm gerade nicht organisch im Sinne der „unendlichen Melodie" Wagners, sondern werden in einzelnen Blöcken nebeneinander gestellt. Und dieses Prinzip führt zwar einerseits zu jenem Aufeinanderprallen von „eigenartiger Schönheit" und „verwirrendem Dunkel" scheinbar „ohne erkennbaren Zusammenhang" – wie es die Zeitgenossen irritierte –, andererseits jedoch im positiven Sinne auch dazu, dass sich Hörer:innen von Bruckners Musik trotz der Riesendimensionen stets sehr gut zurecht finden können.

Wie alle seine Kopfsätze baut Bruckner daher auch den 1. Satz der Dritten in Form eines Sonatensatzes mit drei klar voneinander abgesetzten Themengruppen. Als besonders bedeutungsvoll, weil einprägsam, erweist sich dabei das Trompetensignal, das sich ganz zu Beginn über dem pulsierenden Klangfeld der Streicher erhebt – eine „Welt-Entstehungsmusik" typisch Bruckner'scher Art, die jedoch auch Bezüge zu Beethovens Neunter (ebenfalls in d-Moll) herstellt. Alles zielt hin auf das erste Tutti, in dem eine mächtige Geste im Unisono erklingt. Nach einem zweiten Durchlauf dieser ersten Themengruppe entfaltet sich im zarten Streichersatz das zweite Thema in Dur; ein erhebender Aufschwung führt anschließend zum dritten thematischen Gedanken, wiederum in sprödem Unisono. Nach den schulmäßigen Formteilen Durchführung und Reprise kommt der Schluss des Satzes – auch typisch Bruckner – als großes „Tableau" daher.

Im Ganzen 3-teilig ist der 2. Satz angelegt: Den 1. Teil bestimmt ein choralartiges Lied, sodann eine breit entfaltete Steigerung, die mit einfacher, schüchterner Schlussformel beantwortet wird. Wenig später setzt das lang gezogene Thema des 2. Teils ein. Im Zentrum



Eigenhändige Partiturseite aus dem 1. Satz der Dritten Sinfonie

GENAUER HINGEHÖRT

Das signalartige Trompeten-Motiv, mit dem Bruckner seine Dritte Sinfonie eröffnet, ist zugleich erwartungsvoller Startpunkt und – bei seiner Wiederkehr im Finale – triumphales Ziel der gesamten Sinfonie. Es ist vor allem im Verlauf des 1. Satzes überaus präsent: In der Durchführung (dem verarbeitenden Mittelteil) wird das Motiv beispielsweise in den Bässen in Form seiner Umkehrung, also mit gespiegelten Intervallen aufgegriffen. Später wird es nach einer großen Steigerungswelle in wuchtigen Blechbläser-Varianten präsentiert. Die Coda (Schlussgruppe) des Satzes fügt dem Signalmotiv schließlich ein absteigendes Bassmotiv hinzu, das wiederum aus der entsprechenden Stelle in Beethovens Neunter Sinfonie stammt.

dieses Mittelteils steht dann noch ein weiteres, eigentümlich schlichtes Thema, das auf ein Weihnachtslied zurückgehen soll und von Bruckner wohl in Gedenken an seine verstorbene Mutter geschrieben wurde. Bogenförmig kehrt später der 1. Teil wieder.

Gleichsam frei jeglicher melodischen Gestalt gibt sich in typisch Bruckner'scher Scherzo-Manier der 3. Satz, der sein Material im Wesentlichen aus den Wiederholungen eines simplen Drehmotivs bezieht. Es beherrscht als Basis selbst noch die wienerisch-elegante Ländlermelodie des 2. Abschnitts. An ihren Charakter knüpft schließlich das Trio an, ein österreichisches Tänzchen im Dreiertakt.

Wie mit einer Zündschnur nähert sich sodann der 4. Satz, wobei sich die Energie in einem mit grober Pranke dreinschlagenden, merkwürdig unabgeschlossenen Hauptthema entlädt. Das Seitenthema ist zweischichtig: Die Sphäre einer charmant schmeichelnden Polka in den Streichern wird mit einem dazu eigentlich unpassenden Choral in den Hörnern kombiniert. Schließlich erklingt als dritter Gedanke abermals ein Unisono, in dessen zweiten Anlauf der Rhythmus des Signalthemas aus dem 1. Satz hineintönt. Von letzterem werden am Ende auch die dramatischen Entwicklungen des Hauptthemas in der Durchführung erfasst. Die zahlreichen Kürzungen in der 1889er Fassung führten dann zu der ungewöhnlichen Entscheidung, die Themen in der Reprise umzustellen bzw. zu überlagern, so dass dieser Formteil mit dem Seitenthema einsetzt und das erste und dritte Thema danach gleichzeitig präsentiert. Zu prachtvollem D-Dur reckt sich am Ende die Coda auf, in deren Schlusstableau das Trompetensignal das letzte Wort behält.

Julius Heile

„WAGNER-SINFONIE"?

Bruckner bezeichnete seine Dritte selbst als die „Wagner-Sinfonie", nachdem Richard Wagner die Widmung des Werks angenommen hatte. Viele Interpret:innen haben daher auf bewusste Anklänge an Musik Wagners (aus „Der Ring des Nibelungen", „Tristan und Isolde" und „Lohengrin") hingewiesen, die in der Urfassung der Sinfonie enthalten, vielleicht nach der Widmung hinzugefügt, später von Bruckner aber wieder getilgt worden seien. In der endgültigen Fassung hat sich nur im 2. Satz ein relativ eindeutiges klingendes Zeugnis von Bruckners Wagner-Verehrung erhalten: Nach der ersten großen Steigerung in diesem Adagio folgt eine Passage, die in Harmonik und Gestus an das berühmte „Tristan"-Vorspiel erinnert.

Marek Janowski

Marek Janowski wird weltweit für seine Interpretationen der Werke von Wagner, Strauss, Bruckner, Brahms, Hindemith und der Zweiten Wiener Schule gefeiert. Eine umfangreiche, vielfach ausgezeichnete Diskografie unterstreicht seinen Rang als einer der bedeutendsten Dirigenten für dieses Repertoire. Sein Zyklus konzertanter Aufführungen der Opern Wagners mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin setzte neue Maßstäbe und wurde 2016 auf CD veröffentlicht. Die „Ring"-Aufnahme mit der Staatskapelle Dresden aus den 1980er Jahren gilt bis heute als Referenzeinspielung; außerdem erschien etwa ein Bruckner-Zyklus mit dem Orchestre de la Suisse Romande. Janowski genießt einen hervorragenden Ruf unter den führenden Orchestern rund um den Globus. Regelmäßig arbeitet er u. a. mit den Berliner Philharmonikern, der Dresdner Philharmonie, dem WDR Sinfonieorchester, Tonhalle-Orchester Zürich, Budapest Festival Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Oslo Philharmonic, NHK Symphony, New York Philharmonic und San Francisco Symphony Orchestra sowie mit den Bayreuther Festspielen zusammen. In Warschau geboren und in Deutschland ausgebildet, wurde Janowski nach Assistenzstellen in Aachen, Köln, Düsseldorf und Hamburg zunächst Generalmusikdirektor in Freiburg (1973–75) und Dortmund (1975–79). Schnell wurde man international auf ihn aufmerksam. Es gibt kein weltbekanntes Opernhaus, wo er seit 1970 nicht regelmäßig Gast war, darunter die Met in New York, die Staatsopern von München, Wien, Hamburg und Berlin oder die Häuser in Chicago, San Francisco und Paris. In den 1990er Jahren zog sich Janowski aus der Opernszene zurück und konzentrierte sich auf das sinfonische Repertoire. Zum Ende dieses Jahres wird er seine aktive Karriere als Dirigent beenden.



POSITIONEN

- Orchestre Philharmonique de Radio France (Chefdirigent, 1984–2000)
- Gürzenich-Orchester Köln (Chefdirigent, 1986–90)
- Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (Erster Gastdirigent, 1997–99)
- Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo (Chefdirigent, 2000–05)
- Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (Chefdirigent, 2002–16)
- Dresdner Philharmonie (Chefdirigent, 2001–03 und 2019–23)

ABSCHIEDSKONZERTE 2026

- u. a. mit den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, WDR Sinfonieorchester, Tonhalle-Orchester Zürich, Chicago Symphony Orchestra und Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo
- Letzte Auftritte beim NHK Symphony Orchestra

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
Programmdirektion Geschäftsbereich I
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Dominik Deuber

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Der Einführungstext von Julius Heile
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

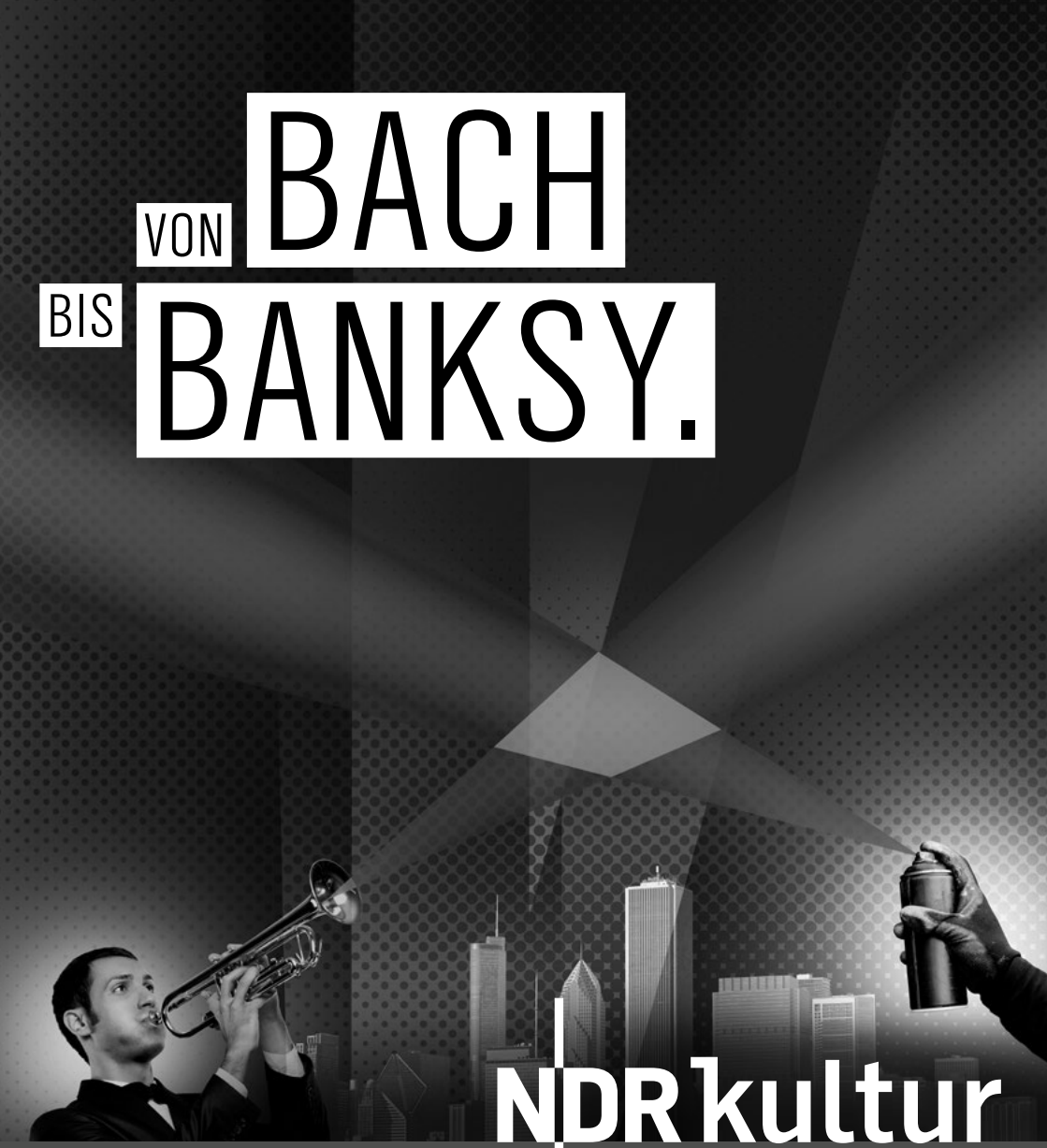
Fotos
akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti (S. 4)
akg-images (S. 6, 9, 11)
Felix Broede (S. 13)

Druck: Bartels Druck GmbH, Lüneburg
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert.

Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

VON BACH

BIS BANKSY.



NDR kultur

Da bin ich dabei.

ndr.de/eo
youtube.com/@ARDKlassik