

Zur Einführung

Über mehreren Symphonien von **Franz Schubert** waltete ein eigentümliches Geschick. Während die C-dur-Symphonie erst 10 Jahre nach dem Tode des Meisters bekannt und auf Veranlassung Robert Schumanns der Öffentlichkeit übergeben wurde, haben die beiden Sätze, die von der h-moll-Symphonie vorhanden sind, noch länger warten müssen. Erst im Jahre 1865 kamen sie zur Aufführung. Das Werk sollte ursprünglich auf vier Sätze vervollständigt werden, so war der Plan Schuberts, der noch daraus ersichtlich ist, daß von dem dritten Satz, dem Scherzo, in der Originalpartitur 9 Takte als Anfang aufgezeichnet sind. Nun hat sich aber in der Konzertpraxis der Gedanke entwickelt, daß das Werk in der vorliegenden zweisätzigen Form inhaltlich durchaus vollendet sei, daß es der geplanten weiteren Sätze gar nicht bedürfe. Vielleicht hat der Komponist selbst Ähnliches empfunden, daß er zu Beginn des dritten Satzes die Feder aus der Hand legte.

Die h-moll-Symphonie ist nach ihrer Auffindung zu einer der beliebtesten im Konzertsaal geworden, einmal aus ihrer künstlerischen Vollendung heraus, andermal durch die vollstimmliche Sprache der Musik. Es ist nicht der heitere, tänzerische Schubert, der sich hier offenbart, es ist aber auch nicht der durch eine Drei-Mäderlhaus-Romantik falsch gedeutete Komponist; es offenbart sich die Tiefe einer leidenden Seele, eine rührende Schwermut, die von einem weitherzigen Gemüt überwunden wird. Neben dem Leid steht unmittelbar der Trost. Friedrich Noack schreibt im „Führer durch den Konzertsaal“ (Leipzig 1932, 7. A.):

„Manche Stellen im 1. Satz weisen direkt auf „Gretchen am Spinnrade“ hin, sogleich das Hauptthema, in welchem unter dem sehnsüchtigen Gesang von Klarinette und Oboe (unifono) die Geigen auf träumerisch belebtem Sechzehntel-Motiv hin- und herschaukeln. Es wird eingeleitet durch das vorbereitete Thema der Bässe, das wie eine edel-schmerzvolle Gebärde den Satz eröffnet und in Durchführung und Coda eine bedeutende Rolle spielt. Das zweite Thema, eine ländlerartige Melodie, setzt dann mit unbeschreiblichem Wohlklang, aber wie aus fernster Ferne, in den Celli ein. Es nimmt die ganze Erinnerung in Beschlag: es ist für seine Stelle fast zu schön und macht uns die erschütternden Gemütsausbrüche vergessen, welche doch seine Fortsetzung bilden. Der 2. Satz bringt „himmlischen Balsam“ in einfachster Schale. Die Melodie, auf welcher sein Hauptthema im wesentlichen ruht, ist ein schlichter, frommer Kindergesang. Das zweite Thema tritt mit den Fragen eines beschwerten Gemüts dagegen hin. Sie haben in der harmonischen Führung dieser Partie einen bewunderungswürdigen Ausdruck erhalten. Der ganze Satz ist das glänzendste Dokument für die Tiefe des Schubertschen Geistes, für den erstaunlichen Reichtum einer Natur, in welcher neben der vollen Naivität des Kindes aus dem Volke auch jene Größe der Empfindung wohnte, die Beethovens Teil war.“

An zweiter Stelle der heutigen Vortragsfolge steht das Violoncello-Konzert von **Anton Dvořák**. Es lohnt sich, ein Wort über die Musikproduktion der Tschechen vom kulturpolitischen Standpunkt aus zu sagen. Während Deutschland, Italien, Frankreich und auch England in der Musikgeschichte schon bis zur Wende des 18. und 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle gespielt haben, so erwachen die östlichen Nationalitäten erst viel später. Erst unsere deutsche Romantik, literarische Bestrebungen etwa eines Herder, entfesseln auch dort den nationalen Trieb, größere Werke zu schaffen, wo man bisher nur schlichtes Volksmusikieren kannte. Nunmehr keimte die Sehnsucht, Anschluß an das europäische Musikleben zu finden. Seitens der tschechischen Nation seien aus dem 19. Jahrhundert Dvořák und Smetana genannt. Es kommt aber kein völlig eigenes Musikieren zustande, die Komponisten benützen die ihnen vorgezeichneten Formen und Mittel, die andere Nationen, insbesondere im vorliegenden Falle die deutsche, schon entwickelt hatten. So ist das zweifellos bedeutende Werk für Violoncello von Dvořák von Formen unserer Klassiker beeinflusst, umfaßt daneben aber den Schwung nationaler Melodie und Rhythmik, gleichzeitig kosmopolitische Einflüsse, die dem Komponisten zum Teil aus seinem Aufenthalt in Amerika erwachsen sind, während dessen das Werk entstand.

Hans Engel („Führer durch den Konzertsaal“, s. o.) spricht dazu:

„Dem ersten Satz liegt ein charakteristisches Hauptthema zugrunde, mit welchem, von den Klarinetten in tiefer Lage vorgetragen, leise der Satz beginnt. Es wächst dieses erste Tutti an zum Fortissimo, dem bald schon das zweite Thema, etwas konventionell, wie in den romantischen Durchschnittskonzerten zu treffen, folgt. In einem ausgelassenen Motiv, zurücksinkend ins Pianissimo, schließt das Vorspiel: der Solist setzt mit dem Thema ein, das er auch alsbald variiert vorträgt und mit dem er nochmals stark, quasi rezitativisch, zum zweiten Thema überleitet. Die anschließende Spielepisode des Cello ist nur eine Begleitfiguration zu einem Seitenmotiv im Orchester: diese Vertiefung der konzertanten Partien konnte Dvořák auch von Brahms und Tschailowsky lernen. Der Durchführungsteil beginnt normal mit dem Hauptthema im Tutti, während der Solist dann das Hauptthema ins Mystisch-Träumerische wendet und mit der schwärmerisch hinzutretenden Flöte in „lyrischer Episode“ den nur kurzen Durchführungsteil seinerseits beginnt, der durch das mit vollem Tutti einsetzende zweite Thema als Reprisebeginn gefolgt wird. Dem melodischen Adagio ma non troppo, von Bläsern allein eröffnet, fehlt es an musikalischer und menschlicher Tiefgründigkeit; als freundliches Bild mag es hingehen. Im Finale klingt das Hauptthema an