

kurzen, freien Nachspiel in c-moll schließt dieser 1. Teil. Inhaltlich verbildlicht er jenen furchtbaren, fassungslosen Zustand der trauernden Seele, wo das Gefühl nach Ausdruck ringt, wo die Klage mit der Resignation kämpft, wo die Sprache erstarrt, versagt und bricht, wo die freundlichen Bilder der Erinnerungen nur auftauchen, um von den Ausbrüchen des heftigsten Schmerzes verjagt zu werden. Der 2. Teil ruft das glänzende Bild des Helden zurück. Er erscheint wie eine Art Apotheose . . . in hellem Dur gehalten . . . Der 3. Teil, welcher mit dem Hauptthema . . . beginnt, . . . erscheint . . . in der Form einer Doppelfuge. Sein Ausdruck ist klagend, aber die Klage hat ihre Herbheit verloren und fließt nun stetig dahin. Die Wendungen werden mild, fast freudig. Wieder steigt das Bild des lebenden Helden auf: ein leidenschaftlicher, begeisterter Aufschwung in der Musik: da plötzlich: das schreckliche Besinnen: „Er ist nicht mehr!“ Ein Aufschrei in den entlegensten Regionen des Orchesters, ein wilder, fast wüster Ausbruch des Schmerzes auf dem As-Dur-Altford, ein Chaos, aus dem die schmetternden Trompeten den Ausweg suchen. Dann lenkt es mit mühsamer Beruhigung über in den 4. Teil, welcher im wesentlichen eine Repetition des ersten Teiles, aber mit einem großen Zusatz von Leidenschaftlichkeit und Aufregung bildet. Es wird der letzte Abschied genommen! Der 5. Teil, die Coda, schließt das ergreifende Bild versöhnlich ab. Wie Glockengeläute, das Beethoven ähnlich auch in seiner Trauerkantate auf Joseph II. anklingen läßt, beginnt er in den Violinen, eine wehmütig-freundliche Melodie klingt wie aus der Ferne herüber, dann geht die Musik für einen Augenblick in bloße rhythmische Bewegung auf; in den Violinen tönt's wie Schluchzen. Noch einmal erscheint dann das Marschthema, verflattert aber bald und zerfällt in Stücke. Als es verschwunden, stoßen die Bläser noch ein letztes leidenschaftlich akzentuiertes Lebwohl aus, über das sich sofort eine leise Fermate wie Grabesruhe legt.

Das Scherzo ist von einer ganz eigentümlichen Anlage. . . Lange Tonreihen, aus wenigen Noten gewoben, durchziehen den Satz und geben ihm sein phantastisches, unheimliches Gepräge, den merkwürdigen nächtlichen Klang, die Ähnlichkeit mit dem Gemurmel einer entfernten Menge, mit dem Getöse einer geschäftigen Stadt, das der Wind auf Meilen hinausträgt zum Wanderer. Die Tonart ist Es-dur, aber es dauert 92 Takte, ehe sie mit dem Fortissimo des zum ersten Mal geschlossen vortretenden Orchesters zum Ausdruck kommt . . .

Das Finale der „Eroica“ ist in seiner ersten Hälfte ein Variationszyklus, dem das einfache Thema zu Grunde liegt, welches Beethoven früher schon zu den Klaviervariationen (Op. 35) und zur Musik des Balletts: „Die Geschöpfe des Prometheus“ benutzt hat. Von der 2. Variation ab baut der Komponist über dieses Thema eine innige Gesangsmelodie, welche in dem Satz als 2. Thema fungiert. Nachdem sie durchgeführt, wird die Variationsform verlassen, das Thema erscheint umgestaltet in eine Fuge; in anderen Gruppen sind nur wenige Noten benutzt, auf Augenblicke verschwindet es ganz. Mit dem g-moll-Satz, der marschartig kräftig einsetzt, tritt die Variationsform wieder ein; die einzelnen Variationen haben freie Schlüsse, im übrigen wiederholt sich der ganze Prozeß der ersten Hälfte. Bis dahin erscheint das Finale der „Eroica“, so viele schöne Momente darin vorkommen, im Verhältnis zu anderen Sätzen leicht gefügt: eine Reihe fröhlicher Bilder von der Krieger Heimkehr, frei nach Bürgers Versen: „Und alles Volk mit Sing und Klang, geschmückt mit grünen Reifern, zog heim zu seinen Häusern.“ Am Ende jedoch, mit der frommen Episode, in der das 2. Thema als Andante auftritt, erhebt es sich und schließt allerdings etwas kurz abgebrochen, aber mit dithyrambischem Schwunge.“

In der Nachfolgezeit Beethovens rückt die Form, die der Meister noch als Ziel und Wesensinhalt gespürt hatte, immer mehr in den Hintergrund, der Künstler schwärmt und läßt seinen Gedanken romantischen Lauf. Die Fülle der Melodien ergießt sich in einem breiten Strom. So bei Robert Schumann, der 1810 in Zwickau, unserer sächsischen Bergbaustadt zur Welt gekommen ist, auch von einem tragischen Schicksal unwittert, das ihn am Ende seines Lebens nicht mehr voll Herr über seine geistigen Kräfte sein ließ. Er wurde von ihm 1856 erlöst. In seiner Düsseldorfer Kapellmeisterzeit entstand das Klavierkonzert a-moll, dessen Kopfsatz schon 1839 skizziert worden war. Die Melodienfülle strömt fast italienisch daher, so daß Schumann selbst im rechten Empfinden das Werk, 1840 vollendet, eine Phantasie für Klavier und Orchester nannte. Seine Frau Clara schrieb am 13. 8. 1841 in ihr Tagebuch: „Das Klavier ist aufs tiefste mit dem Orchester verwebt.“ Der 1. Satz bringt das Urbild eines romantischen Themas, in freier, ja phantastischer Gliederung. Scharf rhythmisch beginnt es und wird zu einem meisterlichen Dialog ausgebaut. Innig, im entzückenden Frage- und Antwortspiel, gibt sich der 2. Satz, dem der sieghafte Gedanke des dritten folgt, in Beethovenscher Breite, lebensfreudig und kampfbereit.

Dazu bringt die heutige Vortragsfolge noch ein Romantikerwerk, die Ouvertüre von Franz Schubert zu dem vergessenen Schauspiel „Rosamunde“ der Textdichterin Helmine von Chézy. Leicht beschwingte Musik aus fröhlichem Wiener Herzen klingt auf und läßt alle Sorgen und Mühen verschwinden. Dr. Stph.

Voranzeige:

Freitag, den 12. Mai 1939

Elftes Symphonie-Konzert

Haydn — Beethoven — Brahms

Leitung: Generalmusikdirektor Hans Weisbach, Leipzig-Wien

Solistin: Lubka Koleska — Klavier, Berlin

No 592

14
12
10
8
7
8 Holz
4
2
3 x nicht
1 10 Pfennige
Berechtigt nicht zum Eintritt!
69 Ro 2031/10