

ZEHNTES SYMPHONIE- KONZERT

mit der

Dresdner Philharmonie

Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe,
Berlin

Solistin: Gerda Nette, Klavier, München

FÜR DIE KDF-THEATERRINGE
AM 12. APRIL 1939 IM GEWERBEHAUS, OSTRALLEE
BEGINN 20.15 UHR



FRANZ SCHUBERT

(1797—1828)

Duvertiire zu „Rosamunde“

ROBERT SCHUMANN

(1810—1856)

Konzert für Klavier und
Orchester, a-moll, Werk 54

Allegro affetuoso

Intermezzo (Andantino grazioso)

Allegro vivace

**LUDWIG
VAN BEETHOVEN**

(1770—1827)

Symphonie Nr. 3
Es-dur (Eroica), Werk 55

Allegro con brio

Marchia funebre: Adagio assai

Scherzo: Allegro vivace

Finale: Allegro molto



Einführung in die Musikfolge

„Wie ich gewohnt bin zu schreiben,
auch in meiner Instrumentalmusik,
habe ich immer das Ganze vor Augen.“
Beethoven an den Dichter Treitschke

Es gibt in unserem Kulturstaat kaum noch ein Schulkind, das nichts von den Großmeistern deutscher Musik, nichts von Ludwig van Beethoven, dem Klassiker, weiß. Schwieriger schon ist die Frage zu beantworten, was das Klassische an der Kunst Beethovens ist, was den Meister zu einem Klassiker macht. Nun, Beethoven hat es in seinem Brief an Treitschke selbst ausgesprochen. Er hat stets „das Ganze vor Augen“, wenn er komponiert! Dieses „Ganze“ ist in ihm höchster Formbegriff, ist ihm die höchste Vollendung im Rahmen von Grenzen, die sich das Genie in der rechten, ursprünglichen Erkenntnis menschlicher Gemeinschaft gesteckt hat. So paart sich in Beethovens Werk die Gefühlsweite eines begnadeten Menschen, die nach allen Richtungen des Weinens und Lachens drängt, mit der Bewußtheit, daß alles Schwärmen und Ausgießen persönlichen Empfindens nur dann sinnvoll und verständlich ist, wenn es Grenzen des geistigen und technischen Maßes findet und an den Hörer nicht mehr Forderungen stellt, als dieser kraft seiner Stellung in Zeit, Entwicklungsphase und Volksgemeinschaft überhaupt aufnehmen kann.

Nehmen wir dazu die meisterhafte Beherrschung aller handwerklichen Voraussetzungen, die ein Komponist haben muß, dann verstehen wir die echte Größe dieses Heroen. Er stürmt ins Unendliche mit seinen Melodien, er schreitet übermenschlich wie ein Zyklop, trotzdem bleibt er den Erdenbürgern nahe, die ihn unmittelbar verstehen, verstehen auch in seiner Einsamkeit, die zum guten Teil in seiner tragischen Krankheit begründet ist. Gibt es doch für einen Musiker nichts Schlimmeres, als taub zu werden. Gerade dieses Schicksal mußte Beethoven schon in der Blüte seiner Jahre treffen, ohne daß seine Erfindungsgabe auch nur einen Augenblick gelitten hätte. Schon im dreißigsten Lebensjahre hatte sich sein Ohrenleiden zu hochgradiger Schwerhörigkeit entwickelt, um in Empfindungslosigkeit zu enden.

Beethoven, der 1770 in Bonn als Sohn eines Musikers geboren worden war, kam schon in frühester Jugend mit der ausübenden Musik in Berührung, wirkte als Cembalist in der Bonner Kapelle. Die Bekanntschaft mit dem Grafen von Waldstein aus Wien veranlaßte ihn, nach der Hauptstadt der Ostmark zu reisen, wo er sich für immer niederließ und sich zu dem klassischen Dreigestirn Haydn – Mozart – Beethoven fügte, bis ihm der Tod 1827 die Feder aus der Hand nahm.

Aus der großen Zahl seiner Werke ragen die Oper „Fidelio“, die Hohe Messe, die Klaviersonaten, die Streichquartette, eine Reihe gern gespielter Programm-Ouvertüren und nicht zuletzt die gewaltigen Turmbauten der 9 Sinfonien hervor. Für Stellung, Charakter und Daseinskampf Beethovens ist die 3. Sinfonie in Es-Dur geradezu symptomatisch. Sie ist „Eroica“ bezeichnet, die heldische, und wahrhaft spiegelt sie die mit dem Schicksal ringende Seele des Meisters. Er ist sieghaft, er überwindet wie ein Held alle Hindernisse, ja er besiegt seine eigene Schwäche.

Die Eroica wurde im Jahre 1804 vollendet und im darauffolgenden Jahre in Wien uraufgeführt. Die Hörer haben sie damals mit geteilter Meinung aufgenommen, wenn das Werk dann auch nicht allzu lange Zeit gebraucht hat, um in das Repertoire aller Orchester einzugehen und dort eine Art Prüfstein für die Leistungsfähigkeit darzustellen. Immerhin war man bei den ersten Aufführungen vorsichtig, so hat man bei der Erstaufführung für Leipzig im Gewandhaus nichts anderes getan, als wir in vorliegender Vortragsfolge, nämlich eine Einführung gegeben.

Es ist bekannt, das Beethoven die „Eroica“ „Bonaparte“ überschreiben wollte. Sie sollte dabei weniger etwa den Kriegs- und Schlachtenlärm darstellen, wie man versucht hat, eine spezifisch programmatifche Bedeutung zu unterlegen, sondern den Ausdruck einer Art geistiger Verwandtheit der beiden Helden. Als aber der französische Abgott seine republikanisch-demokratischen Ideen wechselte, um als Kaiser von Frankreich imperialistischen zu huldigen, riß der enttäuschte Beethoven die Widmung weg und setzte vor das Werk nur den allgemeinen Titel „Andenken eines Helden“. Wir folgen nunmehr den gekürzten Ausführungen von Hermann Krehlschmar in „Führer durch den Konzertsaal“, Leipzig 1932, bearbeitet von Friedrich Noack: „Das Eigentümliche an dieser Beethovenischen Auffassung des Heroischen ist, daß er den Elementen der Kraft und des frohen Tatendranges einen stark elegischen und pathetischen Gegensatz beimischt. Es geht durch den ganzen Satz ein Zug der Trauer über die Wunden, welche der Held schlagen muß; vor und nach den gewaltigen Streichen, die er führt, erhebt sich die Stimme des Mitleids, und seine großen Entschlüsse umringt die Wehmut. Dieser weiche, menschliche Zug begleitet schon das Hauptthema, das in seiner ersten, vielleicht aus Mozarts Ouvertüre zu „Bastien et Bastienne“ entnommenen Hälfte den Hauptträger des kräftigen, fröhlichen Heroentums bildet“

Der zweite Satz der „Eroica“, Marcia funebre überschrieben, die Grenzen eines einfachen Trauermarsches aber in jeder Beziehung überschreitend, besteht aus 5 Teilen. Der erste Teil stellt zunächst das Hauptthema im Streichquartett auf. Die Bläser wiederholen es, von den Violinen in zitternden Rhythmen begleitet, aus denen es wie ferner Trommelschlag klingt. Dann folgt ein Gegenmotiv in Es-dur, das nach dem Hauptthema zurücklenkt. Auch diese Gruppe, vom Streichquartett zuerst gebracht, wiederholt der Bläserchor, und mit einem

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 Chézny. 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 Kolesa — 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