

DRESDNER PHILHARMONIE



Beethoven-Tage

2. Konzert

Leitung: Paul van Kempen

Solist:

Conrad Hansen

Dienstag, den 28. Mai 1940, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Vortragsfolge

Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“, Opus 84

Konzert Nr. 5 Es-Dur für Klavier und Orchester, Opus 73

Allegro

Adagio un poco mosso

Rondo. Allegro ma non troppo

— Pause —

7. Sinfonie A-Dur, Opus 92

Poco sostenuto. Vivace

Allegretto

Presto

Allegro con brio

Konzertflügel Steinway & Sons, Hamburg

Alleinvertreter Richard Stolzenberg, Dresden A, Johann-Georgen-Allee 13

Voranzeige: Dienstag, den 4. Juni 1940, 20 Uhr, im Gewerbehaus

Beethoven-Tage 3. Konzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solist: **Adrian Aeschbacher**

Erste Sinfonie / Klavierkonzert Nr. 3 (c-Moll) / Fünfte Sinfonie

Beethoven Leben und Werk (II)

Es führen mancherlei Verbindungswege aus dem ersten Konzert in das zweite. Ich sprach davon, daß Beethoven in den Wiener Salons als Klavierspieler ungemein geachtet war. Vor allem aber als Improvisator. Das Improvisieren ist eine Kunst, die fast ausgestorben ist. Man versteht darunter das freie Spielen auf einem Instrument, vornehmlich auf dem Klavier und der Orgel, ohne daß dem Spiel Noten zugrunde liegen. Der Improvisator erfindet also beim Spielen. Große Kömmer auf diesem Gebiet waren Bach, Mozart und Bruckner, der als Orgelimitator Weltruf hatte. In der gleichen Reihe steht Beethoven. Wie Bach so wurde auch er einmal zu einem Wettspiel aufgefordert. Der Konkurrent Beethovens war der Abbé Gelinek, einer der größten Pianisten seiner Zeit. „Den wollen wir zusammenhauen“, hatte der streitbare Abbé vorher gesagt. Aber es kam anders. Er mußte bekennen: „Oh! An den gestrigen Tag werde ich denken! In dem jungen Menschen steckt der Satan! Nie hab' ich so spielen gehört! Er phantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie phantasieren gehört habe. Dann spielte er eigene Kompositionen, die im höchsten Grade wunderbar und großartig sind, und er bringt auf dem Klavier Schwierigkeiten und Effekte hervor, von denen wir uns nie etwas haben träumen lassen.“

Beethovens Improvisationen sind verklungen. (Was gäben wir darum, hätte man damals schon das Grammophon oder gar den Tonfilm gekannt!) Doch von seiner Kunst zu improvisieren bekommen wir einen Begriff, wenn wir das Es-Dur-Konzert hören. Gleich der erste Satz beginnt wie eine freie Improvisation, wie ein nicht in feste Form gebrachtes Phantasieren über einen Gedanken. Das Klavier, der Pianist hat das Wort. Erst dann stellt das Orchester das Thema auf, das dann im weiteren Verlauf des Satzes nach den Gesetzen der Form, also nicht mehr „improvisatorisch“ verarbeitet wird. Das Es-Dur-Konzert ist wie immer dreisätzig. Der zweite, der langsame Satz ist ein besonders schönes Beispiel dafür, wie bei Beethoven der Klavierspieler nicht mehr ein selbstgefälliger eitler Virtuose sein darf, sondern sich ganz mit dem Orchester verschmelzen muß. Beide, so scheint es uns, träumen miteinander von etwas Schönerem und tauschen ihre Gedanken darüber aus. Im letzten Satz aber — er schließt sich ohne Pause an — tollen sie sich beide miteinander aus, sie spielen miteinander, sie jubeln miteinander, sie vereinen sich zu einem hinreißenden Musikstück.

Beethoven hat im ganzen fünf Klavierkonzerte (neben dem einen Violinenkonzert) geschrieben, nicht mitgerechnet ein Jugendwerk, das ebenfalls in Es-Dur steht, von dem uns aber die Orchesterpartitur fehlt. Die neue Art des Konzerts, die an Stelle des Nur-Virtuosen eine seelisch vertiefte Sprache stellt, hat Beethoven in seinem dritten Konzert, dem in c-Moll, eingeführt.

Im letzten Konzert als Grundton das Heroische. Auch das klingt im zweiten Konzert nach, wenn zu Beginn die „Egmont-Duvertüre“ ertönt. Sie ist ein Teil der Bühnenmusik, die Beethoven zu Goethes Werk geschrieben hat. Er hat sie „bloß aus Liebe zum Dichter“ geschrieben und hat, „um dieses zu zeigen, nichts dafür von der Theaterdirektion genommen . . .“ — so schreibt er an den Verleger. Die Duvertüre charakterisiert in der langsamen Einleitung mit herrisch hingesezten Akkorden die Despotennatur Albas, der die Tyrannengeißel über dem niederländischen Volk schwingt. Das Allegro schildert dann den Kampf Egmonts, der das Symbol des unterdrückten Volkes, das Symbol der freiheitlichen Gesinnung ist, gegen die brutale Gewalt, deren Motiv immer wieder hereintönt, zuletzt noch einmal mit troziger Gebärde, als habe sie gesiegt. Aber das folgende Allegro con brio, mit seinem gewaltig ausbrechenden Jubel, belehrt uns, daß die Idee der Freiheit ewig ist. Goethe forderte für den Schluß seines Schauspiels eine „Siegesinfonie“. Der Schluß der Duvertüre ist eine solche. Und Marianne von Willemer, Goethes späte Liebe, hatte recht, als sie dem Dichter schrieb: „Er hat Sie ganz verstanden: ja man darf fast sagen, derselbe Geist, der Ihre Worte beseelt, belebt seine Töne.“

Die siebente Sinfonie ist, ebenso wie die achte, im Jahre 1811 komponiert worden. Sie wurde zusammen mit dem Werk aufgeführt, das Beethoven, Ironie des Schicksals, volkstümlich machte, mit der Schlachtenmusik „Wellingtons Sieg bei Vittoria“. Man hat darauf hingewiesen, daß Beethoven nicht ohne Absicht gerade die siebente Sinfonie für die Aufführungen nach den Befreiungskriegen wählte. Wenn auch nicht eine heroische, so ist es doch mindestens eine kämpferische Musik. Und so ergibt sich eine weitere Beziehung zu den Werken unseres vorausgegangenen Konzerts.

Im übrigen aber ist für die Deutung dieses Werkes immer noch maßgebend, was Richard Wagner seinerzeit über sie schrieb. Von ihm stammt der „Titel“ des Werkes, sie sei eine „Apotheose des Tanzes“. Seine schönen Sätze über das Werk muß man kennen. Sie heißen: „Seinen Longestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über alles herrliche A-Dur-Sinfonie erschuf. Aller Ungestüm, alles Sehnen und Loben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermute der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Sinfonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Lebensbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenkten Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit schlank und üppig fast vor unseren Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst, bald ausgelassen, bald sinnig, bald jauchzend die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis zum letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Ruf die letzte Umarmung beschließt . . .“

Am deutlichsten ist dieser Tanzcharakter im dritten Satz, dem früheren Menuett, das Beethoven zum Scherzo weitergebildet hat. Er sprüht von Leben und Bewegung. Allerdings ist es nicht mehr das liebliche, höfische, galante Menuett, dem wir noch in vielen Sinfonien Haydns und Mozarts begegnen. Dies hier ist eher ein ausgelassener, wilder Gespenstertanz, der merkwürdig kontrastiert zum zweiten Teil des Satzes, dem Trio, in dem Beethoven die Weise eines österreichischen Wallfahrtsgesanges verarbeitet. Die beiden Teile werden dann noch einmal wiederholt, der erste Teil ein drittes Mal, als wollte Beethoven damit betonen, daß ihm die wilde Aufgeregtheit wichtiger ist als die friedvolle Wallfahrerweise, die Tanzweise ihm näher am Herzen liegt als das Kirchenlied.

Das Tänzerische dieser Sinfonie steckt auch im ersten Satz, in dem nach einer langsamen Einleitung (wie sie in der Haydnschen Sinfonie gang und gäbe ist), ein stark rhythmisch, weniger melodisch bestimmtes Thema angeschlagen wird, das den ganzen Satz (unter Außerachtlassung eines eigentlichen zweiten Themas) beherrscht. Auch hier ist also der sinfonische Charakter zugunsten des Suitencharakters aufgegeben. Tänzerisch bewegt kann man auch den letzten Satz nennen, einen einzigen Rausch von Freude und Lust. Um so merkwürdiger steht der langsame Satz dazwischen, ein melancholisches Herbstgedicht, in dem Bratsche und Cello und dann die zweiten Geigen leise vor sich hinzuweinen scheinen. Der Mittelteil hellt das Bild etwas auf, allerdings bleiben die Bässe bei ihrem eigensinnigen dumpfen Pochen. Hans von Bülow war es, der die Verfasser von „Einführungen“ aufgefordert hat, sie sollten „dem Leser (Hörer) den alten Wahn mal gründlich expellieren, daß der zweite Satz Allegretto als eine Art Trauermarsch zu gelten habe.“ Troß Bülow — ist es nicht ein Gang zu den Toten, den wir mit diesem Allegretto antreten? Und lassen sich, daran anknüpfend, unsere Gedanken nicht weiterspinnen, zum langsamen Satz der im vorigen Konzert gehörten „Eroica“, die Werke des Meisters verbindend zum festgefügtten System?

Dr. Karl Laux

M...