

DRESDNER PHILHARMONIE

---

*Musiksommer Dresden 1941*

# 1. BEETHOVEN-ABEND

Gastdirigent:

Willem Mengelberg

Solistin:

Angelica von Sauer-Morales

Donnerstag, den 8. Mai 1941, 19.30 Uhr, Gewerbehaus

20 Pfennig



## VORTRAGSFOLGE

---

Ouvertüre zu „Egmont“, opus 84

Klavierkonzert Nr. 4, G-Dur, opus 58

Allegro moderato

Andante con moto

Rondo. Vivace.

*PAUSE*

3. Sinfonie in Es-Dur (Eroica), opus 55

Allegro

Adagio. Marcia funebre

Scherzo

Finale. Presto

Konzertflügel C. Bechstein aus dem Magazin H. Wolfframm, Dresden, Ringstraße 18

Voranzeige: Donnerstag, den 15. Mai 1941, 19.30 Uhr, im Gewerbehaus

**Mozart-Bruckner-Zyklus**

1. Konzert

Leitung: Paul van Kempen

Solist: **Georg Kulenkampff**

Mozart: Ouvertüre „Die Hochzeit des Figaro“; Violinkonzert D-Dur (KV. 218)

Bruckner: IV. Sinfonie (Originalfassung)



## Beethoven, der Heroiker

Zum zweitenmal Dresdner Beethoven-Tage im Kriege. Zum zweitenmal wird, indessen draußen die deutschen Waffen entscheidende Taten vollbringen, der Name des deutschen Komponisten angerufen, der wie kein zweiter in seinem Leben und in seinem Werk es ausgesprochen hat, daß Deutschsein bedeutet: Kämpfersein. Kämpfer für die politische, Kämpfer für die geistige Freiheit.

Gerade die Werke, die am Anfang des Beethoven-Zyklus von 1941 stehen, bringen das deutlich zum Ausdruck. Die „Egmont“-Ouvertüre — Teil der Bühnenmusik, die Beethoven zu Goethes Trauerspiel geschrieben hat. „Aus Liebe zum Dichter“, den er so sehr verehrte, von dem er einmal sagte: „Die Verehrung, Liebe und Hochachtung, welche ich für den einzigen unsterblichen Goethe (Göthe, schrieb Beethoven) von meinen Jünglingsjahren schon hatte, ist immer mir geblieben, so was läßt sich nicht wohl in Worte fassen, besonders von einem solchen Stümper wie ich, der nur immer gedacht hat, die Töne sich zu eigen zu machen.“ Um so schwerer wiegt das Urteil Marianne von Willemers, der Suleika des „Westöstlichen Divans“, über die Musik zum „Egmont“. Sie schrieb an den Dichter: „Er hat Sie ganz verstanden; ja man darf fast sagen, derselbe Geist, der Ihre Worte beseelte, belebt seine Töne.“ Die Ouvertüre charakterisiert in der langsamen Einleitung mit herrisch hingetzten Akkorden die Despotennatur Albas, der die Geißel über dem niederländischen Volke 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 hereindrängt, zuletzt noch einmal mit herrischer trotziger Gebärde, als habe sie gesiegt. Aber das folgende Allegro con brio mit seinem gewaltig ausbrechenden Jubel (die „Siegessinfonie“, die Goethe von seinem Musiker verlangt hat) belehrt uns, daß die Idee der Freiheit ewig ist.

Die dritte Sinfonie, der Beethoven selbst den Beinamen der „Heroischen“ gegeben hat, steht gleichfalls im Zeichen der Freiheit. Wir wissen es aus ihrer Vorgeschichte. Das Werk galt Napoleon, dessen Taten damals die Welt erschütterten. Ihm widmete es Beethoven. Auf der Kopfseite der in Wien befindlichen Abschrift kann man heute noch undeutlich die von Beethoven geschriebenen Worte „intitolata Bonaparte“ lesen. Warum nur noch undeutlich? Beethoven hat sie später entfernt. Er wollte mit der Sinfonie Napoleon als den großen Helden der Freiheit feiern, der gleich einem römischen Konsul das Volk in Freiheit regieren würde. Anfang Mai 1804 war die Partitur fertig. Am 20. Mai erfolgte die feierliche Proklamation der Krönung Napoleons zum Kaiser von Frankreich. Als Beethoven dies erfuhr, geriet er in Wut. Er rief aus: „Ist der auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen, er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden.“ Für Beethoven, der sich nicht vor Fürsten beugte, der es Goethe verübelte, daß er allzu respektvoll den Hut vor der Hofgesellschaft zog, für Beethoven, der den „Fidelio“ schrieb, diesen Weheruf wider alle Despotie und Diktatur, war der Gedanke unerträglich. Und so zerstörte er die geistige Verbindung, die zwischen einer bestimmten Person und seinem Werk bestand. Es blieb eine Sinfonie, die dem heldischen Menschen überhaupt gewidmet war.

Nun wird man noch weniger auf den Gedanken kommen, Beethoven habe mit seiner Sinfonie den Lebenslauf eines Helden schildern wollen. Nichts lag ihm ferner. Er war kein Programmusiker. Er hatte nicht den Straußischen Ehrgeiz, einen Helden oder gar sich selbst als Helden porträtieren zu wollen. Er wollte nur die Idee des Heldischen geben. Trotzdem hat man immer wieder versucht der Sinfonie eine „Handlung“ zu unterlegen. Mindestens aber wollte man die Schilderung kriegerischer Bilder in ihr sehen.

Wir müssen diese Deutung ablehnen. Man soll dem Genie nicht vorgreifen. Das eine aber wissen wir bestimmt: daß Beethoven eine Sinfonie schreiben, daß er die von den Vorgängern, von Haydn und Mozart überkommene Form mit neuem Leben füllen wollte.



Es mag die Beschäftigung mit dem heldischen Gedanken bewirkt haben, daß diese dritte seiner Sinfonien gegenüber den beiden vorausgegangenen einen so gewaltigen Schritt bedeutet, eine so unerhörte Vertiefung, eine solche Revolutionierung der Form, daß den Zeitgenossen die Sinfonie eine „äußerst lange und schwierige Komposition“ erschien, daß sie Beethoven nachsagten, seine Phantasie würde sich „ins Regellose verlieren“. Dabei hat er gerade die Regel erfüllt. Es ist eine echt sinfonische Tat, wie Beethoven das erste Thema verarbeitet, ein Thema, das an die harmlose Spielerei von Mozarts Overtüre zu „Bastien und Bastienne“ erinnert. Hier aber wird es zum Ausdruck des Heldischen, besonders auch in den starken Spannungen der Durchführung, die den eigentlichen Inhalt des Satzes ausmacht: kein Wunder, da sie Spiegelbild des Kampfes ist.

Der zweite Satz als Trauermarsch wäre am ehesten noch als Stück eines biographischen Heldenlebens zu verstehen. Was aber fangen die solchermaßen Deutenden mit dem Scherzo an? Geht etwa, um es scherzhaft zu sagen, der tote Held im Trio — mit seinem fröhlichen (und von den Hornisten gefürchteten) Hörnerklang — auf die Jagd? Nein, es läßt sich dieser Satz nur aus der Form der Sinfonie, aus dem Prinzip des Gegensatzlichen, das in ihr tausendfach waltet, erklären. Auch das Finale, das in seiner Mischung von Sonaten- und Variationenform geradezu ein musikalisch-formales Experiment darstellt. Ein sehr kühnes und wundervoll geglücktes. Beethoven arbeitet mit zwei Themen, dem Thema der Variationen und dem Thema des Sonatensatzes. Das erstere ist ein Baßthema, der Satz eine allerdings nicht konsequent durchgeführte Passacaglia (Variationen über einen gleichbleibenden Baß). Das Thema wird zunächst von den Streichern, dann zusammen mit den (nachschlagenden) Holzbläsern eingeführt. Es folgen zwei Variationen, ausgeführt von den Streichern, wobei das Thema zuerst von den zweiten, dann von den ersten Violinen gebracht wird. In der dritten Variation tritt in den Oboen und Klarinetten das eigentliche, das Satzthema als eine Art zweites, als Gesangsthema hinzu, das erste Thema erhält wieder seine Baßfunktion. Es wird von den Celli und Kontrabässen im Verein mit den Fagotten und Hörnern gespielt, während die anderen Streicher und die Flöten das Ganze umranken. Dann übernehmen die ersten Geigen unisono mit den Bratschen das Satzthema, hinzutreten im Orchestergewand noch die Trompeten und die Pauken. Nach Abschluß dieser Variation beginnt dann die erste Durchführung. In ihr verarbeitet Beethoven das Material der beiden Themen. Dabei spielt die Fugentechnik eine große Rolle. Immer wieder wird der aufmerksame Hörer die Themen erkennen können, aber wenn er glaubt, sie packen zu können, werden sie ihm wieder entlaufen sein, um unvermutet wieder aufzutauchen. Es folgen zwei weitere Variationen, dann eine zweite Durchführung und schließlich die beiden letzten Variationen, deren Eintritt leicht zu erkennen ist: das Tempo verlangsamt sich (*Poco Andante*), in einem weichklingenden fünfstimmigen Satz der Holzbläser schwebt das Gesangsthema vorbei. In der letzten Variation erscheint es als Baßthema. Daran anschließend die Coda, die — in ein *Presto* übergeführt — den Satz mit rauschendem Siegeslärm beschließt und auf diese Weise wieder „gegenständlich“ wird: Das Leben des Helden endet mit Sieg und Triumph über alle Feinde.

Zwischen diesen beiden gewaltigen Werken als entspannendes Moment das Klavierkonzert in G-Dur, das romantisch verträumt unter den fünf Geschwistern dasteht. Gleich das erste Thema des ersten Satzes, mit dem der Solist ohne Orchestervorspiel beginnt, könnte fast von Robert Schumann stammen. In den „Vertrauten Briefen“ Reichardts heißt es (mit Bezug auf Beethovens Klavierspiel) vom zweiten Satz, einem kurzen *Andante con moto*: „Das *Adagio*, ein Meistersatz von schönem durchgeführten Gesang, sang er wahrhaftig auf seinem Instrumente mit tiefem melancholischem Gefühl, das auch mich dabei durchströmte.“ Man behauptet, Beethoven sei zu diesem Stück angeregt worden durch die Fabel von Orpheus, der bei den Mächten der Unterwelt um die verlorene Gattin klagt. Der dritte Satz ist ein um so fröhlicheres Rondo, in dem Solist und Orchester sich in munterer Wechselrede zu unterhalten scheinen.

Dr. Karl Laux.