

Z U R E I N F Ü H R U N G

Von Joseph Haydn (1732—1809) sagt man oft, er sei beinahe wie Mozart oder Beethoven in vielen seiner Werke. Man will damit ausdrücken, daß er vielleicht an jene beiden nicht ganz heranreiche. Aber man sollte eigentlich sagen: „Er ist schon wie Beethoven!“ Damit wird man seiner Bedeutung wesentlich gerechter. Man denke an die Vorarbeit, die er leistete, die sein Spätwerk und das der beiden anderen Klassiker erst ermöglichte. Man denke daran, daß er der Sinfonie erst jene Gestalt gab, die Mozart und Beethoven nur aufzugreifen brauchten. Er, selbst ein Klassiker, schuf die Sinfonieform und trug mit Zähigkeit die formalen Mittel zusammen, die ihm, wie dann auch Mozart und Beethoven, erst jenen gedanklichen Höhenflug erlaubten, den sie mit der Erfüllung der Sinfonie antraten. Haydn ahnte zunächst, dann wußte er, welche Möglichkeiten in der von ihm mitgeschaffenen Form des Sinfoniesatzes schlummerten, drum schätzte er formale Belange so sehr hoch ein. Er bewies, vor allem mit den Meisterwerken seiner letzten Schaffensepoche, daß ein vollendeter Stil immer nur von der Form her erobert werden könne. Ein solches Werk ist die Sinfonie mit dem Paukenschlag.

Nach einer kurzen langsamen Einleitung setzt *vivace assai* ein anmutiges, wahrhaft heiteres Thema ein, das ebenso wie das ähnliche zweite Thema die Haydnsche „Seelenheiterkeit“ charakterisiert. Wer die Durchsichtigkeit und das filigranfeine Gewebe seiner Musik zu schätzen weiß, wer das formale Können Haydns erkennen kann, wer die geistvolle Art seiner Durchführung, also der Verarbeitung dieses thematischen Materials verfolgen kann und mit Staunen in das Wunderwerk von Geist, Anmut und mildem Humor hineinschaut, versteht auch, warum Haydn zum Vorbild der neuen französischen Musik werden konnte und somit durch seine Formenkraft heute noch lebendig ist.

Der zweite Satz und sein Thema sind weltberühmt und fast volkstümlich geworden. Er enthält den kanonenschußartigen Paukenschlag, der hoffentlich heutzutage keine Schlafmützen und träumenden Genießer mehr aufzuschrecken braucht. Dieses Thema wird mit einer Kunst und zugleich einer weisen Einfachheit variiert, daß man nur immer staunt.

Das Menuett, ländlerhaft beginnend, verarbeitet aber weiterhin mit einer verblüffenden Mühelosigkeit rein musikalische Formen wie Kanon und Imitation. Schließlich entfaltet Haydn im Schlußsatz, einem Rondo, viel gute Laune, funkelnden Witz und einen Reichtum von Geist, daß man das mißverständene Wort vom „Papa Haydn“ meiden sollte, denn er war einer der größten Könner und Meister.

Beethovens 5. Klavierkonzert in Es-dur, op. 73, aus dem Jahre 1809, kann mit Fug und Recht eine Sinfonie mit Soloklavier genannt werden. Das Orchester begleitet nicht mehr nur das Soloinstrument, wie es bisher Brauch war, sondern beteiligt sich am Aufbau des gesamten Werkes und an der Verarbeitung des thematischen Materials. In diesem Konzert ist das besonders deutlich. Nach der gleichsam improvisierenden und präludierenden Einleitung setzt ein sinfonischer Satz ein, der scheinbar zunächst ohne solistische Mitwirkung auskommen versucht und auch auskommt. 100 Takte lang hört man absolutes sinfonisches Geschehen, erlebt man reine sinfonische Formgesetzlichkeit mit den beiden Themen und ihrer Durchführung. Das ganze Werk hindurch spürt man Beethovens großen Atem, das titanische Element seines Wesens, das schwer um die klassische Ausgewogenheit von Geist und Gefühl ringt, um das Gleichgewicht von Form und Inhalt, die ihm seiner Veranlagung nach gar nicht liegt. Nach dem Einsetzen des Soloklaviers beginnt in dem wahrhaft großen ersten Satz eine schwerwiegende, tiefschürfende Auseinandersetzung, die einer

Diskussion um weltanschauliche Fragen unter bedeutenden Geistern ähnelt. Es ist kein Wunder, daß man dieses Konzert als den Gipfel der gesamten Konzertliteratur ansieht, weil sich jedem, der es hört, die geistige Größe aufzwingt.

Der zweite Satz ist in seiner zarten Tönung und Färbung (H-dur) ein starker Gegensatz zu dem vorhergehenden Aufeinanderprall von Thesen und Antithesen — aber auch er hält die geistige Höhe. Nicht einmal im Schlußrondo läßt Beethovens Spannkraft nach. Er hat den Kehraus-Charakter früherer Rondos überwunden und stellt — sein Streben nach klassischem Gleichgewicht führt ihn dahin — dem gedanklich schwer ringenden ersten Satz einen geistvollen, sprühenden, in gelöstere Regionen vorstoßenden Schlußsatz gegenüber, der aber durch die Beethovenschen Errungenschaften in der Kunst der motivischen Behandlung sein Gewicht hat. Beethoven hat dieses Werk selbst nicht mehr gespielt. Es ist eines jener Werke von ihm, die ein damaliger französischer Redakteur (Paris 1810) folgendermaßen beschreibt: „Der erhabene Erfolg der Kompositionen Beethovens ist ein gewöhnliches Beispiel für die Kunst der Musik. Er glaubt eine Wirkung zu erzeugen, wenn er mit den barbarischen Dissonanzen nicht spart und alle Instrumente großen Lärm vollführen läßt.“

1902 schrieb der Finne Jean Sibelius (geb. 1865) seine 2. Sinfonie in D-dur. In Sibelius ist das Lebensgefühl der Romantik noch lebendig. Er will niemals absolute Musik schreiben wie etwa Haydn, sondern eine Musik, die entweder etwas zu schildern beabsichtigt, die vielleicht Abbilder der Natur und des Menschen geben, die vor allem Gefühl erregen will. Der Inhalt ist also wichtiger als die Form. In vielen seiner sinfonischen Dichtungen, die den finnischen Wald, die Wasserfälle, die Seen, die alten finnischen Sagen besingen, geht er deshalb mit der musikalischen Form sehr freizügig um. In seinen Sinfonien jedoch (er hat sieben geschrieben), greift er die klassische Sinfonieform wieder auf und hält sich ziemlich streng an sie. Da Sibelius aber seinem Wesen nach Romantiker ist, ist ihm der Urandtrieb zum Schaffen nicht der Wille zum Formen, nicht der Bau- und Gestaltungstrieb, sondern das Verlangen, Gefühle breit ausströmen zu lassen und sie auszusingen. Er geht formalen Durchführungen gern aus dem Wege und ersetzt sie durch explosive Naturlaute oder durch eine pointillistische Arbeitsweise, oft verkürzt und verändert er die notwendigen Wiederholungen, die eine Form erst ausmachen. Es ist eine Hilfe für den Hörer, bei Musik des finnischen Komponisten an Waldesrauschen, Sturmesbrausen, Vogellied und Stille der Natureinsamkeit zu denken. Klangliche Eigentümlichkeiten (Tremolo der Streicher, Triller der Holzbläser, Pauken und ein Auf und Ab der Lautstärke) fördern diese Eindrücke. Der erste Satz der 2. Sinfonie verarbeitet drei Gedanken: ein vorwärtsstrebendes Thema der Streicher und Holzbläser, eine weitgeschwungene Melodie der Violinen als Gesangsthema und in der Durchführung ein kurzes Motiv, das an seinem Ende durch eine fallende Quinte kenntlich ist. Der zweite Satz ist einer Ballade vergleichbar, die das finnische Volk besingt. Der dritte Satz entwickelt ein stürmisches, lebhaftes Element — als heftige Kontraste sind breite und gehaltene Episoden eingeschoben, die ein Thema bringen, das auf dem Umspielen eines Tones beruht. Das Finale beginnt mit einem rhythmisch sehr prägnanten Einfall, dem später ein tiefes Oboenmotiv gegenübersteht. Ein markantes Trompetensignal erhält für die Durchführung eine wichtige Bedeutung. Dieser Satz erhebt sich am Schluß zu einer gewaltigen Steigerung, die als eine Apotheose der Natur Finnlands gelten kann. Mit diesem Bekenntnis des Komponisten zu seiner Heimat schließt das Werk, das in aller Welt starke Anerkennung gefunden hat und noch findet.

Johannes Paul Thilman