

KONZERT DER **Dresdner**

Philharmonie

Zschornewitz, am Sonnabend, 26. April 1958

Leitung: GMD Prof. Heinz Bongartz

Ludwig van Beethoven Ouvertüre zu „Egmont“, op. 84
(1770-1827)

Wolfgang Amadeus Mozart Sinfonie Nr. 33 B-Dur, KV 319
(1756-1791)

Allegro assai

Andante moderato

Menuetto

Finale - Allegro assai

Carl Maria von Weber Ouvertüre zur Oper „Oberon“
(1786-1897)

Johannes Brahms Sinfonie Nr. 4 e-Moll, op. 98
(1833-1897)

Allegro non troppo

Andante moderato

Allegro giocoso

Allegro energico e passionato

DEUTSCHE KONZERT- UND GASTSPIELDIREKTION

Ludwig van Beethoven

schrieb in den Jahren 1809 und 1810 die Musik zu Goethes „Egmont“. Der Auftrag wurde ihm von der Direktion des Wiener Hoftheaters erteilt. Das Vorspiel zu „Egmont“ gehört zu Beethovens populärsten Schöpfungen. Beethoven selbst meinte in übergroßer Bescheidenheit: „Ich habe ihn bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben!“ (Brief an Breitkopf und Härtel vom 21. August 1810.) Die Liebe zum Dichter und zu seinem dramatischen Werk ist aus jeder Note, aus jeder Zeile zu spüren. Leider wurde Beethovens Musik nach den ersten Aufführungen durch höfische Intrigen so gut wie totgeschwiegen, nur der Dichter E. Th. A. Hoffmann, der zugleich ein begabter Musikschriftsteller war, schrieb eine begeisterte, von echtem menschlichen Gefühl durchpulste Besprechung, in der es u. a. hieß: „Es ist wohl eine erfreuliche Erscheinung, zwei große Meister in einem herrlichen Werke verbunden und so jede Forderung des sinnigen Kenners auf das schönste erfüllt zu sehen. Beethoven hat bewiesen, daß er gewiß unter vielen Komponisten der war, welcher die zarte und zugleich kräftige Dichtung tief in seinem inneren auffaßte: Jeder Ton, den der Dichter anschlug, klang in seinem Gemüte, wie auf gleichgestimmter, mitvibrierender Saite wieder, und so bildete sich die Musik, die nun, wie ein aus strahlenden Tönen gewobenes, leuchtendes Band, das Ganze durchschlingt und verknüpft.“

Die gleichen Gedanken sprach Beethoven in konzentriertester Form in einem Brief an Goethe aus: „Wieder durch Sie gedacht, gefühlt und in Musik gegeben!“

Bei diesem Werk dürfen wir mit gutem Gewissen Worte des Dichters zur Erklärung und Charakteristik der einzelnen Teile und Themen heranziehen, denn Wort und Musik, Inhalt und Ausdruck sind hier nicht zu trennen.

Schwere, lastende Akkorde schildern die Gewaltherrschaft des Unterdrückers Alba:

Zimmermann: Bei ewiger Gefangenschaft ist verboten, von Staatssachen zu reden.

Jetter: O unsere Freiheit!

Zimmermann: Und bei Todesstrafe soll niemand die Handlungen der Regierung mißbilligen.

Jetter: O unsere Köpfe! War mir's doch gleich weh, wie der Herzog in die Stadt kam. Seit der Zeit ist mir's, als wäre der Himmel mit einem schwarzen Flor überzogen und hing so tief herunter, daß man sich bücken müsse, um nicht dranzustoßen.

Der Gedanke der Freiheit läßt sich nicht aufhalten. Das Aufbegehren des Volkes, die Geißel der Unterdrückung, die Empörung der Geknechteten, all das klingt in der Musik auf und verdichtet sich zum Hauptthema.

Egmont: Die Niederländer fürchten ein doppeltes Joch, und wer bürgt ihnen ihre Freiheit?

Alba: Freiheit? Ein schönes Wort, wer's recht verstände! Was wollen sie für Freiheit?

In den Holzbläsern erklingt ein liedhaftes, liebliches Nebenthema. Wer dünkte da nicht an Klärchen und Egmont?

Klärchen: Laß mich schweigen! Laß mich dich halten! Sag' mir! Sage! Ich begreife nicht! Bist du Egmont?

Egmont: Dieser, Klärchen, der ist ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen, das auch er ganz kennt und mit voller Liebe und Zutrauen an das seine drückt. Das ist dein Egmont.

Noch einmal klingen schwere, drückende Akkorde auf, ein Quartsprung nach unten, im forte von den Geigen gespielt, danach eine Pause mit einer Fermate –, und acht Takte der Holzbläser lassen diese Episode verklingen. „Der Tod kann ausgedrückt werden durch eine Pause“, lesen wir auf einem Skizzenblatt des Komponisten, geschrieben in der Zeit der Entstehung des „Egmont“. Auch Richard Wagner wußte davon, als er schrieb: „Die redende Pause, das ist das Eigentum der Musik“! (21. März 1878).

Mitrißend und glanzvoll ist der Schluß der Ouvertüre, eine „Siegessinfonie“ im kleinen!

Egmont: Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so brecht, so reißt den Wall der Tyrannei zusammen und schwemmt ersäufend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmaßt, hinweg!

G. Sch.

Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonie in B-Dur (KV 319) entstand im Jahre 1779 in Salzburg. Später – wahrscheinlich 1782 – nahm sie Mozart noch einmal zur Hand, um das Menuett nachzukomponieren. Die ursprüngliche Dreisätzigkeit (ein Zugeständnis an den Geschmack des Salzburger Publikums) war aus der italienischen Ouvertürenform herausgewachsen. Im Gegensatz zur französischen Ouvertüre mit der Folge „langsam-schnell-langsam“ verlief bei der italienischen Ouvertüre die Folge der drei Teile im Wechsel zwischen „schnell-langsam-schnell“. Darum wurden diese frühen sinfonischen Gebilde oft auch als „italienische Sinfonie“ bezeichnet.

Nicht allein durch das später hinzugefügte Menuett neigt die B-Dur-Sinfonie (KV 319) mehr dem Ausdrucksbereich der „Wiener Sinfonien“ zu. Wir finden in diesem liebenswerten Werk Mozarts nicht nur Elemente der Heiterkeit, der Unterhaltung und des geistvollen Plauderns, wir finden im gleichen Maße Elemente der Kraft, der Leidenschaft und des Ernstes, die fast an Beethoven erinnern, etwa an die 8. Sinfonie in F-Dur. Das „Andante moderato“, der langsame Satz, ist überaus persönlich und intim empfunden, mit einem zweiten Thema, das später noch einmal im Klarinetten trio (KV 498) Verwendung finden sollte. Das kurze Menuett mit seinem ländlerähnlichen Mittelteil erinnert an die zahlreichen „deutschen Tänze“, von denen Mozart kurz vor seinem Tode (1790/91) eine große Anzahl für die Wiener Redouten (Maskenbälle) komponierte. Im Finale erkennt der bekannte Mozart-Forscher Alfred Einstein „eine neue Verbindung des Buffonesken, Marschartigen, Pastoralen – eine Vereinheitlichung durch Geist“. Alles in allem: Ein interessantes Beispiel Mozartscher Sinfonik; zugleich ein Beweis, daß es in Mozarts Gesamtwerk noch viel Wertvolles zu entdecken gibt.

Carl Maria von Weber

„Weber kam auf die Welt, um den ‚Freischütz‘ zu schreiben!“ ist einmal von Hans Pfitzner gesagt worden: Ein schönes, ein treffendes Wort, das uns allerdings auch ein wenig traurig stimmt, denn das Publikum urteilte in Betrachtung und Auswahl der musikdramatischen Werke Webers höchst ungerecht. Leider ist es bis heute so geblieben. Wer kennt „Oberon“ oder „Euryanthe“ als ganze Opern? Wer weiß etwas von „Peter Schmoll“, von „Abu Hassan“ oder von den „Drei Pintos“? Es ist eine Tragik, daß sich auch von Webers Märchenoper „Oberon“ nur die Ouvertüre gehalten hat. Der Grund? Fast alle bisherigen Bearbeitungen hielten sich an die erste deutsche Übersetzung aus dem Englischen, die (zitiert nach Heinz Joachim) „an Stelle echter Poesie hoffnungslos schematische Verse in denkbar schlechtem Deutsch bietet und von der Romantik lediglich das Requisit benützt.“

Weber schrieb seine letzte Oper als todkranker Mann für das Coventgarden-Theater in London: „Ich erwerbe in England ein gut Stück Geld“ – lesen wir in einem Brief – „das bin ich meiner Familie schuldig, aber ich weiß sehr gut – ich gehe nach London, um da – zu sterben. Still, ich weiß es!“ Die Uraufführung der Oper fand am 12. April 1826 in London statt.

„Die Ouvertüre“ – so lesen wir bei Webers Sohn Max Maria – „steht mit der Oper im innigsten sachlichen Zusammenhange. Das liebliche Adagio der Einleitung führt die Seele auf den Tönen des Oberonhorns und den das Geister- und Elfenleben so tieforiginal und unübertrefflich plastisch schildernden Flöten- und Klarinettenfiguren sofort mitten in die überirdische der Sphären, in denen sich das Werk bewegen soll. Schon in den letzten Takten des Adagio leitet der Anklang an das Motiv des Rittermarsches in die zweite Welt der Tonschöpfung, die des romantischen Rittertums, hinüber.“ Die Oberon-Ouvertüre ist mehr als nur eine Operneinleitung, sie ist eine neue musikalische und dramatische Einheit von bewundernswerter Konzentration, zugleich der Inbegriff echten und unverfälschten romantischen Gefühls.

G. Sch.

Johannes Brahms

Die 4. Sinfonie in e-Moll von Johannes Brahms (1833–1897) ist als einer der Höhepunkte in seinem Schaffen anzusehen. Brahms war in den Jahren des Entstehens dieses Werkes (1884–1886) auf der Höhe seiner Meisterschaft angelangt. Seit je liebte er das Spiel mit musikalischen Formen, wohl aus dem Gefühl heraus, sich innerhalb des allgemeinen Formzerfalls der Romantik zu sichern. Brahms stellte sich beim Schaffen der 4. Sinfonie selbst ein Problem, das der strengsten Formgebundenheit, um aber gerade dadurch im Schöpferischen eine große Freiheit zu gewinnen. Es ist unmöglich, die Fülle satztechnischer Einzelheiten aufzuzählen, die buchstäblich vom ersten bis zum letzten Takt dieses großen, schwerblütigen Werkes festzustellen sind. Die Kenner stehen mit Staunen vor dieser Kunst, vor dieser Meisterschaft des Handwerklichen, vor diesem Wissen um die Geheimnisse des Schaffens. Aber man merkt der Musik nicht an, daß sie soviel Zucht und Überlegung, soviel Kunstreichtum und aus dem Nachdenken Entstandenes enthält. Denn trotz des stark reflektierenden Einschlages macht sie den Eindruck eines geschlossenen Ganzen, ruft sie die Wirkung eines Organismus hervor. Freilich wirkte sie nicht sofort so auf die Zeitgenossen und Freunde des Meisters. Der ihm sehr zugetane berühmte Musikkritiker Hanslick sagte nach dem ersten Anhören, er habe den ganzen Satz über die Empfindung gehabt, als ob er von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde. (Woraus man ersehen kann, daß sich sogar Kritiker im ersten Augenblick irren können.)

Im ersten Satz verarbeitet Brahms mit größter Kunst zwei Themen. Die Sinfonie beginnt sofort mit dem ersten, weitgespannten Thema. Demgegenüber ist der zweite sehr kurz, es ist den Holzbläsern und Hörnern übergeben und spielt in der gesamten Verarbeitung und Durchführung nicht die Rolle wie das wichtigere erste Thema. Der zweite Satz erblüht in einer Fülle melodischer Schönheiten (Klarinettenengesang, Violoncelli), die aber eine gewisse Melancholie nicht bannen können. Das Scherzo ist demgegenüber sehr derb und energisch, ja beinahe wild. Brahms schreibt zwar *giocoso* (fröhlich, heiter) drüber – aber es ist die etwas schreckliche, bärbeißige Heiterkeit eines grimmigen Alten. Der vierte Satz ist zunächst ein technisches Kunststück. Als Chaconne aufgebaut, hört man 32 mal das Thema, aber immer verändert, mit einer solchen Kunst der Variation ausgestattet, daß nicht einen Augenblick lang irgendwelche Langeweile auftritt. Zugleich ist aber dieser Satz auch von einer solchen geistigen Konzentration, daß Ehrfurcht und Staunen erweckt werden vor dem Höhenflug, zu dem menschlicher Geist fähig ist. Dieser Satz ist nicht nur in Brahmens Schaffen, sondern im menschlichen Schaffen überhaupt ein Höhepunkt.