

Einigen und Gegenständen in Zusammenhang gebracht werden; die Hölle seine Gefühle bewegt sich in 24 vielfältig bildhaften; aber sehr gelbes Temperament erhält seinen hohen Wertesgrad ebenfalls von der Sonne des Vaterlandes.

Der erste Satz (Allegro vivace), der mit Variationen vorbereitet und manchen Eigenheiten der Sonatenform verbrühtes Rossetti, wie ein typischer ungarischer Hauptstern ist, die Grundformung des gesamten Werkes festlegt: kraftvolle Ausgelassenheit und unerbittliche Freude. Diese Gegenstände bringen erst ab der zweiten Satz (Poco allegro), der „pomerale Lamento“, leidenschaftliche Sehnsucht drückt nach der Nebenform aus. Ein fast imperativistisch anmutendes Stimmgebilde, das die organische Pädagogik mehrmals schildert, steht in der Mitte des Satzes, der schließlich wieder lehrerhaft schließt. Schwerelosigkeit beginnt der dritte Satz (Presto) mit seiner heftig bildhaften Spielweise. Ungemein konzentriert hat Bartók hier das traditionelle ABA-Formenschema angewandt. Trübselige Lyrik drückt der vierte Satz (Moderato) aus, der wie die Intermezzo-angabe ist. Der Höhepunkt des Werkes bringt das dramatisch aufgelaufene und dramatisch sich steigende Rossetti-Finale des fünften Satzes (Molto vivace), dem u. a. ein nobles „Geldstück“-Tanz zugrunde liegt. Ausgelassenheit und gute Laune triumphiert. Das Hauptthema ist eine heitere Variante des musikalischen Gedankens, der den ersten Satz erobert. Auch mit melodischen Erklärungen an andere Sätze der Suite arbeitet der Komponist im Finale, das recht eigentlich die gedankliche Zusammenfassung des gesamten Werkes darstellt.

Franz Schuberts 3. Sinfonie C-Dur sollte besser seine „Zehnte“ genannt werden. Infolge der falschen Zählweise in der Gesamtausgabe der Sinfonischen Werke hat man allzu leicht übersehen, daß es sich um sieben (D) und acht (E) Sinfonie-Skizzen handelt (Die E-Dur-Sinfonie hat Felix Weingartner vollendet) und folglich die sogenannte „Zehnte“ in 1. Aufl. – übrigens fast zur selben Zeit wie die Beethovenische „Nunata“ entstanden – in der Normierung eigentlich die Nr. 9 (mit Nr. 8) sein müßte. Neudrucke bei der englischen Musikverlegerin M. J. E. Brown festgestellt, daß die große C-Dur-Sinfonie, die als fälschlich als „Sechste“ bezeichnet, identisch ist mit der lange vergeblich gesuchten „Grossdona oder Gamsner Sinfonie“. Die Entstehung des Werkes ist nach neuesten Erkenntnissen in den Jahren 1810 bis 1811 anzusetzen, im Zeitraum, der die oft zu löbliche Behauptung widerlegen dürfte, daß Schubert alles im Augenblick komponiert habe, ohne danach behorlich zu fragen. Erst 11 Jahre nach der Fertigstellung erkrankte Robert Schumann die Sinfonie unter Schuberts Nachlaß in Wien, 1840, 12 Jahre nach dem Tode des Komponisten, erlangt erstmals das Werk, das dieser für seine bedeutendste Sinfonie hielt, unter der Leitung Mendelssohns in Leipzig. Ihrer „Athenischen Längst“, wegen nannte Schumann die „Sechste“ eines „Bogen in vier Händen von Jean Paul“ und schrieb über die Uraufführung: „Die Sinfonie hat unter uns gewirkt wie nach dem Beethovenischen keine noch Künstler und Kunstreuer vereinigt sich zu ihrem Preis. Daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Banges da, sie trägt den ewigen Jünglings in sich. . . In dieser Sinfonie liegt mehr als Hohe ständiger Gesang, mehr als Höher Leid und Freud verborgen, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen: sie führt uns in eine Region, von der vorher gewiss zu sein was überhaupt erörtert können.“ Unbegreiflich will es uns erscheinen, daß durch die meisten Hörer vor den Lippen und Schwierigkeiten kapitulieren, während um heute die Elmsigkeit des Werkes in der gesamten nachbeethovenischen Sinfonik voll bewußt gewonnen ist. Das, was die C-Dur-Sinfonie immer wieder zu einem nachhaltigen Erlebnis werden läßt, ist die rätselhafte Kraft ihrer Melodik, ist das Lebensmoment-Vollkoma ihrer Ausdrucke. Die Musik ist es, die den Bienenbau dieser Sinfonie trägt, nicht die Form, obwohl auch sie klassisch proportioniert ist. Man hat einmal meckert von der „plumpehaften Schönheit“ dieses großartigen „Liederzyklus ohne Worte“ geschrieben, der nach Hans Goldschmidt die „Zeit der Ton und Kraft“ – als poetische Idee – besingt, reichlich, rational aber, doch nicht in Sinne von Programmmusik. Die C-Dur-Sinfonie zeigt Schachtel auf die Höhe seiner Melodieführer. Seine Temperate hat hier nicht die optimistischsten und beweisenden Elemente, deren sie fähig war, enthält.

Das hier angelegte langsame Einleitung steht im Beginn des ersten Satzes. Die Hörer stimmen einen ruhigen Gesang an, das Meer glänzt, das ganze Gefühl des Satzes in einer Steigerung wiederkehrt. Holblaw, Stöcker und Poschner tragen diese Einleitung, die ebenfalls

in das Allegro mit dem Tempo übergeht mit einem rhythmisch gestaffelten Freiderton und einer schwebenden Holblawmelodie bei typischem C-Dur-Glänze. Dem Haupt- und Schlussatz folgt eine durchführungsreiche Schlußgruppe. Wiederholt ist der Stimmungsreichtum dieses Satzes, das stürmische Wachstum der einzelnen Melodien, die „auf seelisch gesteigerte“ Dynamik (H. Werk). Wie eine überdimensionale Liedform endet der zweite Satz, das Andante, mit, mit seiner begnadeten Fülle von musikalischen Gedanken, die episch verströmt, tonreichlich abwechselnd, melancholisch, verträumt, aber auch sorglos und immer gesund, sich zum Höhepunkt gehend. Das Scherzo (Allegro vivace) gibt sich zunächst mit den rangelnden Vierteln eines Hugenottes dar, während das Trio in melodischen Gesang überlegt. Das Finale (Allegro vivace) umfaßt mehr als 1000 Takte. Immer und immer wieder stellt der Komponist seine musikalischen Effekte vor, später ihren Verknüpfungsmöglichkeiten nach, ohne störende Auslassungen herbeizuführen. Das Tempo, die von Stimmungsintensität getragene Ausdrucksweise, Farbigkeit in der Orchestrierung, läßt die Harmonik. Dieses Finale zeigt Schubert auf dem Gipfel seiner Thematik und -behandlung. Der Hörer wird von der Intensität des Gefühls und von der heilenden Kraft dieser Musik zitiert. Das ist der begnadete Blick, der die Sinfonie immer wieder überlebt.

Dietrich Hübner

#### LITERATURHINWEISE

Schwarz: Walter, Gamsal und Schöpfung; Dresden 1955  
 Sinfonie: Bartók, Weg und Werk, Schöpfung und Bruch; Leipzig 1957  
 Vortext: Der Klassiker Franz Schubert; Leipzig 1961

#### VORANKÜNDIGUNG

Dienstag, 13. April 1961, 19.30 Uhr

4. Kammermusikabend

der Kammermusikvereinigung der Dresdner Philharmonie

Anrecht D und Freizeitsaal

26. April 1961, 19.30 Uhr

11. Außerordentliches Konzert

Dirigiert: Prof. Heinz Bongartz

Solistin: Christa Maria Ziese, Leipzig (Sopran)

Werte von Reinhold – Fidler – Thilman – Bongartz und Schostakowitsch

Freier Kartenvorverkauf

100 00 81-53 30 1A h-c 009/31/61

Dresdner  
 Philharmonie

14. AUSSEERORDENTLICHES KONZERT

Sonntag, 15. April 1961, 20.30 Uhr

Sonntag, 16. April 1961, 19.30 Uhr

## 14. Außerordentliches Konzert

GASTDIRIGENT

János Ferencsik, Budapest

CARL MARIA VON WEBER

1786—1826

Ouvertüre zur Oper „Der Freischütz“

HÉLA BARTÓK

1881—1945

I. Suite für Orchester op. 3

Allegro vivace  
Poco adagio  
Presto  
Moderato  
Molto vivace

FAURE

FRANZ SCHUBERT 7. Sinfonie C-Dur

1797—1828

Andante — Allegro ma non troppo  
Andante con moto  
Scherzo — Allegro vivace  
Finale — Allegro vivace

JÁNOS FERENCSIK

## Zur Einführung

Carl Maria von Webers Ouvertüre zu seinen „Freischütz“ (180), der nach Mozart „Zauberflöte“, Beethovens „Fidelio“ und vor Richard Wagners Musikdramen des bedeutendsten deutschen Beitrag zur Gattung Oper darstellt, ist wie das gesamte Werk eine Musikschöpfung von einzigartiger menschlicher Aussagekraft. Musik dieser Art konnte nur ein Musiker schaffen, der wie Weber tief in der Natur, der deutschen Landschaft verbunden war, der aus dem Leben und Empfinden des Volkes heraus musizierte. Darum ist die Freischütz-Ouvertüre — wie Mozarts Zauberflöten-Ouvertüre und Beethovens drei Leontorein-Ouvertüren — eine Tonbildung, die den wesentlichen Ideenschub der Opernhandlung nach klassisch-ästhetischem Prinzip verarbeitet. Der in der Oper gestaltete Sieg des Guten über das Böse hat denn auch in der Ouvertüre vollendeten kaiseraltem Ausdruck gefunden. Dabei weist dieses normale Tonstück mehr vieler Klangästhetiker fides äußerlich-Programmatisches auf. Alles entspricht stichtisch logischer, strenger musikalischer Entwicklung. Nach einer knappen, feierlichen Streichereinführung erklingt in der Hörszene jene vollendetste Weise, die unumstößlich den Schöpfer der Opernhandlung charakterisiert: den deutschen Wald, im unendlichen e-Moll-Allegro erreicht sodann vor dem Hörer die Dämmerung der Wolfshudsch-Szene, die Welt des schwarzen Jäger Samuel lebendig klopfende Böse, Strohkreuzerei, viele Klängen. Dieser szenisch-dramatischen Szene folgt unversehens ein friedliches Bild, eine Klaviereremnie, unversehens von den ersten Violinen: Agathe Liebeslied. Nach unbestrittenem Präludium erhebt die Wälder der kontrastreichen Themen und Stimmungen. Das jahrelange C-Dur-Fremdenstück schließlich kündigt den Sieg des Guten an. Nochmals erklingt Agathe Liebeslied, nun mit strahlender Schließweise geendet.

Zwei Komponisten von Weltachtung prägen das Geschehen der organischen Gesamtmusik: Béla Bartók und Zoltán Kodály. Beider Schaffen standt stark in der Volkemusik, ganz besonders in den ungarischen Bauernliedern. Ihre Heimatlandes, die sie organisch, mit wissenschaftlicher Genauigkeit sammelten und zur Grundlage ihrer eigenen künstlerischen Aussagen machten. Vor allem Béla Bartók, eine überwiegend schöpferische Persönlichkeit, kam zu einer wesentlichen, fortschrittlichen Temperatur, in der er folkloristische Elemente mit dem klassischen Formprinzip verarbeitete. Bartóks Werke gehören zu den stärksten musikalischen Leistungen unseres Jahrhunderts. Die heute erklingende erste Suite für großes Orchester, op. 3, entstand bereits im Jahre 1901, wurde aber nach einer fragmentarischen Uraufführung in Wien erst 1909 in Budapest vollständig zum ersten Male aufgeführt. Es handelt sich hierbei also um ein relativ frühes Werk des Komponisten, das innerhalb als Krönung von Bartóks erster Schaffensperiode anzusehen ist. Demals stand der Musiker noch unter dem Eindruck der durch die Namen Erik Satie und Maurice Ravel geprägten ungarischen musikalischen Rhetorik. Stilistische dieser Kompositionen sowie Einflüsse der volkstümlichen ungarischen Gesellschaftsmusik des 19. Jahrhunderts, der sogenannten Zigeunermusik, des Csárdásstanzes verarbeitet Bartók in der ersten Suite, aber auch die Spielgerechtigkeit von Richard Wagner (besonders der Meistersinger-Parodie) und Richard Strauß haben Bartóks Schreibweise in dieser Jugendwerk entscheidend beeinflusst. So zeigt die thematisch und strukturell noch durchaus kontrastreiche erste Ouvertüre den jungen Meister als einen herausragenden Spätromantiker. Erst nach dieser Komposition fand Bartók zu seiner typisch selbständigen Eigenart, die ihn nicht zuletzt in einem der ganz Großen unter den zeitgenössischen Komponisten werden ließ.

Über die Bedeutung der ersten Suite des ungarischen Meisters sagte Antal Molnár einmal folgendes: „Sie ist zu den großen musikalischen Werken des beginnenden Jahrhunderts zu zählen. Das Werk ist in seiner Gestaltung ebenso begründet, einheitlich und folgerichtig, wie auch leicht und deutlich. Einige Motive bilden die Fundamente der Aufbau. Sie lassen dem Zuhörer nicht nur intellektuell, sondern auch organisch tief verbunden zusammen. Die schöpferische Subjektivität gewährt hier die organische Einheit. Sucht man nach Inspirationen zum Werk passenden „Proportionsgebühren“, so kann in diesem Falle der belle Zuhörerwertigkeit des jungen Komponisten zu seinen Vaterlande die kleinerer Mindpunkte eingeschrieben werden. Dieser Partizipation glückt — obwohl in ganz anderen Rahmen und anderer Richtung — dem von Sécseum Zyklos Miklós Vaislauf. Seine Bilder können jedoch kaum mit bestimmten