

1898. Nachdem der Meister mit seinem fünften Klavierkonzert den Gipfel dieser Gattung erreicht hatte und wegen seines Gehörleidens sich mehr als Pianist öffentlich aufzutreten konnte, wandte er sich vom Gesang des weltlichen Konzerts ab.

Das zweite Klavierkonzert, B-Dur, op. 19, zuzut und sparsamer instrumentiert als das erste und nach rigoroser Ausarbeitung des Komponisten noch vor dessen Komposition, erlangt zum ersten Male wahrscheinlich in einer der Wiener Akademien des Meisters im Jahre 1795. Drei Jahre später überarbeitete er das Werk – wie auch das erste Konzert – und spielte beide Schöpfungen 1798 in Prag. Der offensichtlich zunächst mehr improvisierte Substanz des B-Dur-Konzerts wurde erst für die Drucklegung 1801 endgültig fixiert. Der Charakter des Werkes ist breiter, gedämpfter als der des ersten Konzerts. Doch tritt im Gesamtverlauf neben die Sensibilität auch die Vitalität des Aiolos. Christliche Wurzeln in der ersten beiden Sätzen erinnern an Mozart.

Das B-Dur-Hauptthema, mit dem die musikalische Orchestrierung des ersten Satzes (Allegro con brio) beginnt, wird aus einer energiegeladeneren und einer – gegensätzlichen – gesamtvollständigen Motivgruppe gebildet. Der lyrische Barockstil des Satzes, der dabei auf kräftige, viersäufige Partien nicht verzichtet, dient sich das cantabile zweite Thema in Des-Dur – in reiner, reich figurativer Satz, träumerisch-poetische Adagio-Variationen, stellen zunächst die Streicher das etwas verklärte Hauptthema vor, das dann vom Solisten übernommen und abgewandelt wird. Das Orchester greift gegen Schluß die Grundgestalt des Themas endemals auf. – Koch-kapazität, dem zweiten Taktil betont, ist das Hauptthema des Rondos (Molto allegro). In dem die Kadenzart nach und in die neue Synkopierung des zweiten Elementes des abwechselnd melodisch und brillant konzentrierenden Solistens, der einen an folgende Worte Bartholomäus über den Schaffensprozess erinnert: „Wohin ich meine Ideen führe? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, eintheilbar, unersättlich, ich könnte sie nie Händeln greifen, in der freien Natur, im Walle, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, anregend durch Stimmungen, die sich bei dem Toben in Worten, bei mir in Tönen umsetzen, fliegen, herumschweben, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.“ Dr. D. H.

Beethoven: 5. Sinfonie in c-Moll, op. 67, gehört wohl zu den populärsten symphonischen Kompositionen des großen deutschen Klassikers. Als Gemälde dafür sind gleichnamiges Bild wie Form dieses Werkes anzusehen, die gelungene Thematik wie ihre musikalische Verarbeitung. Nach Beethovens eigenen, von Schindler überlieferten Aussagen: „So packt das Schicksal in die Posaen“, der das Hauptthema des ersten Satzes charakterisieren soll, wird die Sinfonie häufig als „Schicksalsinfonie“ bezeichnet. Wenzgleich dem Werk auch kein zugehöriges Programm angeschlossen liegt, so sind die Anweisungsbezeichnungen mit dem Schicksal, mit dem persönlichen, der sich immer stärker bemerkbar machenden Taubheit des Komponisten, wie mit dem allgemeinen menschlichen, dem durch Napoleons Kriege bedingten, und die Überwindung des Schicksals für die Sinfonie durch von geistig-programmatischer Bedeutsamkeit. Wichtig ist dieser Hinweis in die Tatsache, daß im Gegensatz zu früheren Werken die Protagonisten im Gesamtbau sich vorführen haben, daß der Schwerpunkt von erster Satz auf das Finale, die stehende Überwindung der letzten Schwere, verlegt worden ist. Das bedingt aber keinesfalls zu einer Unterbewertung der Anweisungsbezeichnung mit dem Schicksal im 3. Satz oder auch des dichten Aufbaus der Gegenkräfte im 3. Satz. Erste Skizzen zur „Finsternis“ gehen bis in das Jahr 1803 zurück. Intensive Arbeit konnte Beethoven an ihr von 1804 bis 1808. Gemeinsam mit der 5. Sinfonie und der Choralsonate gelangte sie in einer Akademie am 22. Dezember 1808 in Wien zur Uraufführung. Die zentrale Stellung, die sie in Beethovens symphonischen Gesamtwerk einnimmt, erstreckt sich die Tatsache, daß sie die erste in einer Modusart war (vorher nur das c-Moll-Klavierkonzert), daß diese aber – wie dann später auch in der „Nona“ in d-Moll – die Divergenz des Finales überwunden ist.

Der 1. Satz (Allegro con brio) versucht hat in seiner Güte aus dem bekannten Klavierstil, der dreifachen energiegeladeneren Reperitur der Quinte g und der Abtragung in die Terz es. Die vier Töne sind der Grundton für den ganzen Satz; das Klavier bestimmt im Anfang auch das zweite Thema, das vom Horn vorgetragen wird, es neigt sich in die Fortsetzung dieses zweiten Themas, erstattet hier ständig gefügt, dem energiegeladeneren, dann wieder politisch denkend, sich abmindernd und wieder herabmindernd, in mancher Nahe: immer aber immer drohend gibt es dem Satz sein Gepräge.

Eingebeut in die beiden Modus in der Analyse von moto in der Subdominanzparallel: A-Dur, das warme weiche Züge streichen kann keine Thema der Reitsche und Gellö, aber nach unendlichen Charakter aufweisen, in jedem Falle aber einen lieblichen Gegensatz zu dem Allegro von brio bildet und in seiner stigmatischen Partien herein seine Verwandtschaft zum Finale erweist.

Kontra zum 1. Satz mehr als das Brio mit dem Schicksal betrachten, so effizienten sich im 2. Satz (Allegro – Dreivierteltakt) durch die Gegenkräfte. Ein zentralisiertes Thema der Gellö und Brio heizt den Satz, eine zentralisierte Akkordbeziehung, nicht zufällig dem Tonumfang der großen g-Moll-Sinfonie Mozart, doch freudlich erbeutlich hier, nicht sich aufhängend wie bei Mozart. Bald beruhigt sich dann auch die Klavierpartie dieses Satzes, doch ist es jetzt nicht von der steigenden Probenmusik, es zeigt sich – in der Metrik verändert, besetzt auf dem Schwerpunkt mit dem Pochen beginnend – ganz offen lebend und aggressiv. Das Teufel bricht in diese sehr unheimliche, sehr drohende Stimmung herein; wiederum vor dem Brio und Gellö angefüllt, poliert ein Pagato dahin, hinterlässt die abrupt abgeworfene Anfang nach der Wiederholung des ersten Triosells. Nun wieder das Schicksal, jetzt aber gestärkt im Plakato spottend. Über pochendes Orgelpfeife der Posaen der Überzug in des Breiten, von ungeladener Spannung, die sich immer mehr steigert, zur Epiphonie dringt und sich dann auch in einem abschließenden Finale erweist.

Alles Dämmen wird jetzt hinweggefegt. Strahlend steigt der G-Dur-Duettklang auf, Sinfonie stellt sich ein Thema an das andere, von strahlender Einfachheit in einfacher, vorgetragen im Gesamtgedanken ansetzen, sich nach wieder durchzusetzen, wenn ein letztes Mal das Pochen des 3. Satzes Divergenz herabbeutet. Im jubelnden Pochen findet das Finale seine Erde, die ganz am Schluß – als Bezeichnung der erregten Sätze – alle 28 Takte lang auf dem C-Dur-Akkord bekamt. Robert Schumanns Aussage hat seine Berechtigung erwiesen: „Diese Musik wird erklingen, solange es eine Welt und eine Musik gibt.“ B. S.

Ausgaben:

Yokoyama: Beethoven in seiner Beziehungen zu (Studen: Dresden)
Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd. 1 (Kassel)

Vorveröffentlichung:

31. Dezember 1963, 19 Uhr
6. Aufbrennendlicher Konzert
Gasthospiz: Kurt Richter, Wien
Wiener Sinfonie
Frieder Kammerverkauf!

1. Januar 1964, 19.30 Uhr
2. Abend im Anrede C für Betriebe
Programme wie 31. Dezember 1963
Kein freier Konzertverkauf!

DRESDNER Philharmonie

Freitag, 29. Dezember 1963

SOLIDARITÄTSKONZERT

veranstaltet von der Dresdner Philharmonie
und dem Verband Deutscher Journalisten, Bezirk Dresden,
für die widerrechtlich eingekerkerten Partisanen in Westdeutschland