

30. 5. 64 Wolfen

VEB Konzert- und Gastspielfdirektion Halle (Saale)

*Konzert der
Dresdner Philharmonie*

Leitung: GMD Heinz Rögner

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)

Ouvertüre zu „Egmont“ op. 84

Franz Schubert
(1797 – 1828)

Sinfonie Nr. 8 h-moll
(Unvollendete)

Allegro moderato
Andante con moto

– Pause –

Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 5 c-moll op. 67

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro (Attacca)
Finale, Allegro

Wie auch in anderen musikalischen Gattungen und Formen, stößt Ludwig van Beethoven auch in seinen Ouvertüren inhaltlich wie formal in neue musikalische Bereiche vor. War die Opernouvertüre noch bis zu Händel ein vom musikalischen Inhalt des nachfolgenden Werkes losgelöster Teil, der als italienische bzw. französische Ouvertüre nach ganz bestimmten Schemen gebaut war, gingen Gluck und später Mozart durch die Ouvertüre stimmungsmäßig auf den Inhalt der betreffenden Oper ein, so erhält sie bei Beethoven einen ganz deutlich programmatischen Charakter. Zu seiner einzigen Oper „Fidelio“ schrieb Beethoven allein vier Ouvertüren – die Fidelio-Ouvertüre und die drei Leonoren-Ouvertüren –, die deutlich das Ringen des Komponisten um eine immer sich steigernde inhaltliche und formale Präzisierung seines Programms widerspiegeln. Dabei wendet er in ihnen auch thematische Anklänge, wenn nicht ganze Themen aus der Oper selber. Deutlicher aber fast noch in der Absicht mußten seine Ouvertüren zu Dramen des Sprechtheaters sein. Hat die zu dem Stück „Coriolan“ – einer Bearbeitung des Shakespeareschen Dramas – das Schauspiel selbst überdauert, so hat sich die heute erklingende Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ sowohl im Theater wie im Konzertsaal durchgesetzt. Entstanden in der Epoche des wachsenden Widerstandes Europas gegen die Unterdrückung durch Napoleon, in der patriotischen Periode auch des Komponisten, in der geistigen Nähe des „Fidelio“, der 5. und der 7. Sinfonie, wurde die Schauspielmusik zu Goethes „Egmont“, aus der Ouvertüre und neun weiteren Teilen bestehend, am 15. Juni 1810 das erste Mal gespielt. Beethoven erweitert diese, wie seine anderen Ouvertüren zu sinfonischen Dichtungen, die die wesentlichen Konflikte des Dramas musikalisch schildern. Das Werk beginnt mit schweren, dumpfen Akkorden im Sarabandenrhythmus, die die Last des spanischen Unterdrückers, die dumpfe Figur Albas charakterisieren (die Sarabande war ein spanischer Tanz!) Klagende Seufzer der Holzbläser erheben sich aus dieser lastenden Stimmung. Sie werden dringender, treten auch in den Streichern auf, doch dann wechselt die Farbe: Aus Klage wird Anklage, aus Unterdrückung wird Kampf gegen die Unterdrückung. Ein Allegro schwillt an, ein stolzes Thema erklingt in den Celli, die Motive werden kürzer, härter, dann vereint sich das ganze Orchester im Kampf. In der Verkürzung, rhythmisch aber genau erkennbar, erscheint das Sarabandenmotiv aus der Einleitung – der Gegner ist noch da. Doch setzt sich die kämpferische Stimmung wieder durch, der Allegroteil wiederholt sich, wieder ertönt das gegnerische Sarabandenmotiv, diesmal schon fast triumphierend. Im Pianissimo der Holzbläser scheint der Freiheitswille zu ersterben, doch da bricht der Triumph des wahren Sieges hervor, leise zuerst, dann immer mehr sich steigernd, immer stärker werdend erheben sich die stolzen Siegesfanfaren dieses Schlußteils, die nicht nur in dieser Ouvertüre, sondern gleichlaut in der Siegessinfonie am Schluß des gesamten Dramas verkünden: Wenn auch der Freiheitsheld Egmont fallen mußte, siegt die Freiheit des Volkes dennoch.

Reinhard Schau

Schubert ist in der bedrückenden Wiener Atmosphäre der Metternichzeit aufgewachsen, Zuspät geboren, um die Stürme der Französischen Revolution, und zu früh dahingegangen, um den erneuten Aufstand der freiheitsliebenden Menschen in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch miterleben zu können, mußte er sein ganzes Leben unter ungünstigen sozialen Verhältnissen verbringen. Diese äußeren Gegebenheiten finden in einigen seiner Werke ihren Niederschlag, etwa in der „Unvollendeten“ oder in der „Winterreise“. Doch fand auch Schubert immer wieder Töne echter Lebensfreude. Wenn die Wirklichkeit für ihn auch wenig Erfreuliches bot, so hat er doch die Hoffnung auf die Möglichkeit eines besseren Lebens nicht aufgegeben. Wie hätten sonst die vielen, von heiterem Musikantentum erfüllten Lieder und Tänze und Werke, wie die C-Dur-Sinfonie, entstehen können.

Schubert komponierte die „Unvollendete“ in einer Zeit schwerer gesundheitlicher Schädigungen (1822/23). Die äußere Misere jener Jahre spiegelt sich in dieser Sinfonie besonders stark und eindringlich wider. — Warum der Meister das Werk nicht vollendete, ist nicht bekannt. (Entwürfe zu einem dritten Satz sind uns erhalten.) Das Erstaunliche ist, daß die Sinfonie trotzdem einen einheitlichen und geschlossenen Eindruck bietet. In ihrer Einmaligkeit ist sie ein weitaus „vollendetes“ Werk, als die sechs ersten Sinfonien Schuberts, die sich im Rahmen Haydn'scher und Mozart'scher Überlieferungen halten. Die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der 8. Sinfonie ist auf die völlige Übereinstimmung von Inhalt und Form zurückzuführen.

Das von ergreifender Poesie erfüllte Allegro der „Unvollendeten“ ist aufs innigste verbunden mit der wundersamen, von den tiefen Streichern vorgetragenen Einleitungsmelodie. Der ganze erste Satz baut sich auf dieser Melodie und zwei Gesangsthemen auf. Stellen verzweifelter Aufbegehrens und düstere, trostlose Episoden erwachsen aus diesem thematischen Material, das trotz aller Verschiedenartigkeit doch aus ein und derselben Stimmung geboren ist.

Die beiden Sätze der h-moll-Sinfonie sind in der gleichen Weise aufeinander abgestimmt, wie die einzelnen Themen des Allegro. Dem Andante geht genau wie dem ersten Satz ein einleitender Gedanke voran, der für den Verlauf des ganzen zweiten Satzes entscheidend wird. Er ist die Urzelle, von welcher der blühende Reichtum der Melodik seinen Ausgang nimmt. Doch fehlen auch dem Andante nicht die kräftigen Ausbrüche einer kaum verhaltenen Leidenschaftlichkeit. Der ganze Satz ist das glänzendste Dokument für die Tiefe des Schubert'schen Geistes, für die erstaunliche Vielseitigkeit einer Natur, in welcher neben der Naivität des einfachen volksverbundenen Menschen auch jene Größe der Empfindung wohnt, die Beethoven eigen ist.

Die h-moll-Sinfonie war nach ihrer Entstehung über vierzig Jahre verschollen. Doch hat sie seither eine Berühmtheit erlangt, wie sie nur wenig Werken der Musikliteratur zuteilgeworden ist.

Johannes Paul Thilmann

Beethovens 5. Sinfonie in c-moll, op. 67, gehört wohl zu den populärsten sinfonischen Kompositionen des großen deutschen Klassikers. Als Gründe dafür sind gleichermaßen Inhalt wie Form dieses Werkes anzusehen, die geistige Thematik wie ihre musikalische Verarbeitung. Nach Beethovens eigenem, von Schindler überlieferten Ausspruch: „So pocht das Schicksal an die Pforte“, der das Hauptthema des ersten Satzes charakterisieren soll, wird die Sinfonie häufig als „Schicksalssinfonie“ bezeichnet. Wenngleich dem Werk auch kein eigentliches Programm zugrunde liegt, so ist die Auseinandersetzung mit dem Schicksal, mit persönlichen, der sich immer stärker bemerkbar machenden Taubheit des Komponisten, wie mit dem allgemein gesellschaftlichen, dem durch Napoleons Kriege bedingten, und die Überwindung des Schicksals für die Sinfonie doch von geistig-programmatischer Bedeutung. Wichtig in dieser Hinsicht ist die Tatsache, daß im Gegensatz zu früheren Werken die Proportionen im Gesamtbau sich verschoben haben, daß der Schwerpunkt vom ersten Satz auf das Finale, die sieghafte Überwindung der lastenden Schwere, verlegt worden ist. Das berechtigt aber keinesfalls zu einer Unterbewertung der Auseinandersetzung mit dem Schicksal im ersten Satz oder auch des direkten Auftretens der Gegenkräfte im 3. Satz. Erste Skizzen zur „Fünften“ gehen bis in das Jahr 1800 zurück. Intensive Arbeit leistete Beethoven an ihr von 1804 bis 1808. Gemeinsam mit der 6. Sinfonie und der Chorfantasie gelangte sie in einer Akademie am 22. Dezember 1808 in Wien zur Uraufführung. Die zentrale Stellung, die sie in Beethovens sinfonischem Gesamtchaffen einnimmt, unterstreicht auch die Tatsache, daß sie die erste in einer Molltonart war (vorher nur das c-moll-Klavierkonzert), daß dann aber — wie später auch in der „Neunten“ in d-Moll — die Düsternis des Finales überwunden ist.

Der 1. Satz (Allegro con brio) entsteht fast in seiner Gänze aus dem bekannten Klopfmotiv, der dreimaligen energisch pochenden Repetition der Quinte g und des Absprunghes in die Terz es. Die 4 Töne sind der Grundstein für den ganzen Satz; das Klopfen bestimmt im Anfang auch das zweite Thema, das vom Horn vorgetragen wird, es mischt sich in die Fortsetzung dieses zweiten Themas, erscheint hier unruhig gejagt, dort energisch bestimmt, dann wieder polternd dreinfahrend, sich auftürmend und wieder herabstürzend, in mancher Nuance immer aber düster drohend gibt es dem Satz sein Gepräge.

Eingebettet in die beiden moll-Sätze ist das Andante con moto in der Subdominantparallele As-Dur, das warme weiche Züge annehmen kann (erstes Thema der Bratschen und Celli), aber auch strahlenden Charakter aufweist in jedem Falle aber einen lichten Gegensatz zu dem Allegro con brio bildet und in seinen sieghaften Partien bereits seine Verwandtschaft zum Finale erweist.

Könnte man den ersten Satz mehr als das Ringen mit dem Schicksal betrachten, so offenbaren sich im 3. Satz (Allegro - Dreivierteltakt) direkt die Gegenkräfte. Ein schleichendes Thema der Celli und Bässe beginnt den Satz, eine aufsteigende Akkordbrechung, nicht unähnlich mit dem Finalthema der großen g-moll-Sinfonie Mozarts, doch huschend unheimlich hier, nicht sich aufbäumend wie bei Mozart. Bald bemächtigt sich dann auch das Klopfmotiv dieses Satzes, doch ist es jetzt nicht von der ringenden Problematik, es zeigt sich in der Metrik verändert, bereits auf dem Schwerpunkt mit dem Pochen beginnend — ganz offen

drohend und aggressiv. Das Trio bricht in diese teils unheimliche, teils drohende Stimmung herein; wiederum von den Bässen und Celli angeführt, poltert ein Fugato dahin. Interessant die abrupt abgerissenen Anfänge nach der Wiederholung des ersten Trioteils. Nun wieder das Scherzo, jetzt aber geisterhaft im Pizzikato spuckend. Über pochendem Orgelpunkt der Pauke der Übergang in den Streichern, von unglaublicher Spannung, die sich immer mehr steigert, zur Explosion drängt und sich dann auch im attacca anschließenden Finale entlädt.

Alles Düstere wird jetzt hinweggefegt. Strahlend steigt der C-Dur-Dreiklang auf. Sieghaft reiht sich ein Thema an das andere, von strahlender Einfachheit im einzelnen, kompliziert im Gesamtgeschehen eingesetzt, sich auch wieder durchsetzend, wenn ein letztes Mal das Pochen des 3. Satzes Düsternis heraufbeschwört. Im jubelnden Presto findet das Finale sein Ende, das ganz am Schluß – als Bestätigung des errungenen Sieges – allein 28 Takte lang auf dem C-Dur-Akkord beharrt. Robert Schumanns Ausspruch hat seine Berechtigung erwiesen: „Diese Musik wird erklingen, solange es eine Welt und eine Musik gibt.“

Reinhard Schau