

deutlich am Beethoven'schen Vorbild orientiert und doch eigenständig. Wirklich tragische Gedanken finden in dem ergreifenden Werk Ausdruck. Nicht die Zerwürfnisse mit dem Vater bilden, wie vielfach angenommen wurde, den Kern des dargestellten Konflikts, sondern seine tragische Lebenserfahrung, daß seine humanistische Lebensverbindung unvereinbar war mit den sich unaufhaltsam durchsetzenden kapitalistischen Produktionsverhältnissen, wenn ihm auch diese Ursache zu seinem Konflikt mit der Welt letztlich undurchschaubar blieb. Halten wir uns an seine Worte: „Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilte mich die Liebe und der Schmerz“ – darin liegt auch der Leitgedanke seiner „Unvollendeten“ beschlossen.

Das der Sinfonie in den Bässen gleichsam mottohaft vorangestellte düstere, achttaktige Thema, das in der Durchführung und der Coda des ersten Satzes (Allegro moderato) eine große Rolle spielt, läßt diesen Leitgedanken deutlich werden. Nach einem schmerzlichen Klagegesang in Oboen und Klarinetten, einem Hornruf stimmen die Celli, dann die Violinen eine wunderbare Ländlermelodie an, die so recht die Herzlichkeit, Wärme und Volkstümlichkeit demonstriert, deren Schubert fähig war. Aber dieser Gesang von der Liebe wird von brutalen Fortissimo-Schlägen des Orchesters unterbrochen, bis die Melodie wieder Kraft findet, sich durchzusetzen. Wie schon die Exposition spiegelt auch der weitere dramatische Verlauf des ersten Satzes die „Zersplitterung“ in Schmerz und Liebe wider. Das fatalistische Mottramotiv verwandelt sich in ein heroisches Kampfmotiv. Doch den heftigen Kämpfen und Auseinandersetzungen ist kein Sieg beschieden. Mit drei gebieterischen Schlägen scheint der Schmerz über die Liebe zu siegen, der Tod über das Leben.

Der zweite Satz (Andante con moto) versucht, fern von den Kämpfen des ersten Satzes einen Märchenrieden zu gestalten, seine träumerische Ruhe vor dem Einbruch des Schmerzes, der Realität zu bewahren. Eine friedvolle Kantilene vermag denn auch im ersten Teil den Eindruck tiefer Ruhe und Ergebenheit zu erzeugen. Doch bald kommt es wieder zu einer großen Klageszene. Der Schmerz bricht erneut auf, bis er sich abermals in Liebe verwandelt. In der Reprise scheint dann die Verzweiflung noch gesteigert, bis eine endgültige Befähigung in Wohlmut und Frieden eintritt.

Richard Strauss, dessen 100. Geburtstag wir im vergangenen Jahre begingen, mied in seiner frühen Schaffensperiode zunächst die Opernkomposition, mit der er sich später Weltgeltung verschaffte, und widmete sich mit großer Hingabe – in der Nachfolge Franz Liszts, doch in kurzer Zeit über diesen hinauswachsend – der sinfonischen Dichtung, wofür er bald einen Orchesterapparat forderte, der das Wagner'sche Instrumentarium weit übertraf. Strauss' sinfonischen Dichtungen liegen stets „konkrete Programme“ zugrunde: „Aus Italien“, „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“, „Ein Heldenleben“, „Sinfonia Domestica“, „Eine Alpensinfonie“. Innerhalb dieser an sich höchst ungleichwertigen Werkreihe gehörte die Tondichtung „Ein Heldenleben“ op. 40, 1888 abgeschlossen und im folgenden Jahre unter der Leitung des Komponisten in Frankfurt/Main uraufgeführt, eigentlich nie zu den populärsten Werken. Diese großangelegte, sechsstellige sinfonische Dichtung, die eine innere Auseinandersetzung des Menschen und Künstlers Richard Strauss mit dem Leben, mit seiner Umwelt zum Inhalt hat, gleichsam ein von stärkstem Selbstbewußtsein erzeugtes Selbstbildnis in Tönen darstellt, gab durch ihr Programm, durch dessen Gestaltung (und durch den in der Tat in diesem Zusammenhang etwas unglücklich gewählten Titel) mancherlei Anlaß zu Mißverständnissen und Angriffen. Heute erscheint uns die Neigung zum Überlauten, Pathetischen, zur Über-

steigerung, die aus dieser Partitur spricht, als besonders bezeichnend für die Zeit ihrer Entstehung, können wir das Werk vor allem als ein unheimlich charakteristisches Zeitdokument der Jahrhundertwende und ihrer Kunstideale betrachten, wenngleich das subjektiv-gesteigerte Selbstgefühl des „Heldenlebens“ natürlich auch aufschlußreich für gewisse Seiten der Persönlichkeit des Komponisten selbst, für sein kraftvoll-stolzes, temperamentvolles und sich seines Wertes wohl bewußtes Künstlertum ist. „Sein künstlerisches Wollen suchte nach der strahlenden, pompösen Klangkulisse einer talentüberbügten Epoche, in deren Mittelpunkt er den schaffenden Künstler, verkörpert durch sein eigenes Ich, rückte“ (Ernst Krause). Obzwar distanzierte sich Strauss später selbst durchaus etwas von dieser Komposition („Ich mag's gar nicht so besonders“, äußerte er einmal), wie er auch die Überschriften der einzelnen Sätze nachträglich aus der Partitur entfernte. Auf jeden Fall anzuerkennen aber sind die großen musikalischen Qualitäten des Werkes, seine glänzende Instrumentation, seine formale Geschlossenheit, die Prägnanz und die kunstvolle, meisterhafte Verarbeitung der einprägsamen Themen.

Ohne Einleitung beginnt der erste Teil der Komposition („Der Held“) mit dem energischen, kühn-entschlossenen auffahrenden Hauptthema des Helden. In Hörnern und tiefen Streichern erklingend. Die Entwicklung dieses Teiles, in dem noch drei weitere, für den Verlauf des Werkes bedeutsame Themen vorgestellt und auch bereits kombiniert werden, bestimmt insgesamt ein schwingvoller, kräftiger Zug. – Der zweite Satz, „Des Helden Widersacher“ überschrieben, bringt eine ganz neue Episode, etwa in der Art einer Scherzo-Groteske. Mit den „Widersachern“, die vor allem durch Holzbläserfluren, nieselnde Oboen-, scharfe Flöten-, kreischende Klarinetten- und grunzende Fagott-Töne sowie durch leere Quinten im Blech (Tuba) charakterisiert werden, sollten kleinliche, nörgelnde Kritiker und dämliche, aufgeblasene Spieler als Gegner des Helden karikiert und getroffen werden. Doch sie vermögen ihm nichts anzuhängen, strahlend klingt sein Thema endlich wieder empor. – Ein großes lyrisches Intermezzo bildet den dritten Teil des Werkes, „Des Helden Gefährtin“. Die Solovioline spielt hier die dominierende Rolle. „Meine Frau ist es, die ich darstellen wollte“, bemerkte Strauss Romain Rolland gegenüber. „Sie ist sehr kompliziert, ein wenig pervers, ein wenig kokett, sich selbst niemals ähnlich, von Minute zu Minute wechselnd.“ So erscheint auch das melodische Thema der Violine, das die kapriziöse Pauline schildert, ein wenig unbeständig-launenhaft, weich und doch auch selbständig. Nach der oft unterbrochenen Werbung des Helden um die Gefährtin kommt es zu einer weitgespannten Liebeszene, zu einer innigen Zwiesprache. – Doch ferner Trompetenklang ruft den Helden zur Tat. Im folgenden Satz („Des Helden Walstatt“) werden mit großem Aufwand durch eine recht pompöse, bleibgepanzerte Schlachtmusik gewaltige Kämpfe geschildert, die schließlich mit dem Sieg des Helden über seine Gegner mit überschweblichen Siegesklängen beendet werden. – „Des Helden Friedenswerke“ ist der fünfte Teil beiseit. Hier stellte Strauss seine bisherige schöpferische Lebensarbeit vor, zitierte er seine früher geschaffenen Werke (u. a. „Don Juan“, „Zarathustra“, „Tod und Verklärung“, „Don Quixote“, „Macbeth“, die Oper „Guntram“, das Lied „Traum durch die Dämmerung“), deren Hauptthemen er mit größtem satztechnischen Können in bewundernswerten, farbenprächtigen Kombinationen mit denen der neuen sinfonischen Dichtung verband. – Als friedvoller, milde verkürzter Ausklang gestaltete der Komponist endlich den Schlußsatz („Des Helden Weltfriede und Vollendung“). Nur noch ferne Stimmen erinnern an die überstandenen Kämpfe. Ein nach innen gekehrtes Idyll von großer melodischer Schönheit beendet das Werk, in dessen Schluß noch einmal das Heldenthema in den aufsteigenden Dreiklangstönen der Trompeten in starker Verarbeitung mächtig erklingt.

Urie Härtwig / Dr. Dieter Härtwig

DRESDNER
Philharmonie

1. ZYKLUS - KONZERT 1964/65

Sonnabend, den 3. April 1965, 19.30 Uhr

Sonntag, den 4. April 1965, 19.30 Uhr

8. ZYKLUS-KONZERT

„Musik der Nationen“
— DEUTSCHLAND —

Dirigent: Heinz Bongartz

Joseph Haydn

1732-1809

Sinfonie Nr. 88 G-Dur

Adagio - Allegro

Largo

Menoetto

Allegro con spirito

Franz Schubert

1797-1828

8. Sinfonie h-Moll (Unvollendete)

Allegro moderato

Andante con moto

— Pause —

Richard Strauss

1864-1949

Ein Heldenleben op. 40

Der Held

Der Heldin Widersacher

Der Heldin Gefährtin

Der Heldin Walstatt

Der Helden Friedenswerke

Der Helden Weltmacht und Vollendung

Violinsolo: Konzertmeister Walter Hartwich



Foto: Stephan-Drosch

NPT Prof. Heinz Bongartz am Pult der Dresdner Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Die Sinfonie Nr. 88 G-Dur von Joseph Haydn entstand in den Jahren 1787 oder 1788. Unter den sinfonischen Werken Haydns, die zwischen dem im Auftrag einer Pariser Konzertgesellschaft komponierten sogenannten Pariser Sinfonien (Nr. 82-87) und den 12 Londoner Sinfonien (Nr. 93-104) stehen, gilt die Sinfonie Nr. 88, eventuell ebenfalls noch für Paris geschrieben, als die bedeutendste. In ihr zeigt sich bereits unverkennbar der Spätstil des Meisters, der dann in den Londoner Sinfonien, der Krönung von Haydns sinfonischem Schaffen, seine Vollendung fand.

Durch ein kurzes, feierliches Adagio wird der erste Satz des Werkes eingeleitet. Das folgende Allegro setzt schon in seinem volksliedhaft-frischen ersten Thema eine gewisse Verwandtschaft mit dem Hauptthema des Finales von Beethovens 3. Sinfonie; auch im gesamten, stürmisch-unaufhalt-samen Charakter beider Sätze lassen sich verwandte Züge finden. Während das zartere zweite Thema in diesem Satz kaum eine Rolle spielt, wird das thematische Material der meisterhaften Durchführung des Allegros, die sich zu einem glanzvollen Fortissimo steigert, fast gänzlich aus dem ersten Thema gewonnen.

Der zweite Satz, ein Largo, ist ein Meisterbeispiel der Vorbereitungs-kunst Haydns und zudem einer der schönsten langsamen Sätze des Meisters überhaupt. Das bezaubernde, innige archaische Thema, das übrigens auf Beethoven einen solchen Eindruck machte, daß er es selbst wiederholt verwendete, kehrt siebenmal, von kleinen Zwischensätzen unterbrochen, fast wort-geliefert wieder. Variiert wird dagegen die Begleitung, die sich in immer neuen figurativen Ausschmückungen ergeht. Der Satz, der in seiner klang-lichen Vollkommenheit als Kernstück des Werkes zu betrachten ist, zeichnet sich durch einen unübertrefflich edlen, gesättigten Wohlklang, eine wunder-bare, ruhevolle Schönheit aus.

Das Menuett, fröhlich und festlich, zeigt eine tiefere Auslegung des maitre-schen Gehaltes, als sie im allgemeinen in Haydns Menoettsätzen anzu-treffen ist. Besonders originell ist der Einfall, an den leisen Schüssen die Pausen wie von fern aufklingen zu lassen. Im Trio ertönt in Geigen, Flöten und Oboen eine gemütvoll-ländliche Tanzmelodie über den Baßquinten der Bassisten und Fagotte. — Ein von guter Laune und übermütigem Witz erfüllter, sprühender Rondosatz bildet den Abschluß der Sinfonie. Dieser Finalsatz, der eine beispielhafte thematische Geschlossenheit aufweist, bringt eine Fülle von Überraschungen und geistvoll-drolligen Wendungen; erwähnt sei nur der 26 Takte lange Justize-Kanon nach dem dritten Takt-meneinsatz, in dem sich Bässe und Violinen um das Thema streiten.

Die Unvereinbarkeit zwischen Kunst und Leben, Wahrheit und bürger-licher Wirklichkeit seiner Zeit erkannte Franz Schubert um so mehr, je reifer er wurde. Seit etwa 1819 bemühte sich dieser tragische An-stänimismus seines Liedschaffens, seiner Kamermusik und schließlich seiner Sinfonik. Wie der schmerzlich-heftige Streichquartett-Satz e-Moll aus dem Jahre 1828 blieb auch die Sinfonie h-Moll von 1822 ein Torso und ging als Schuberts „Unvollendete“ in die Musikgeschichte ein. Zwingende äußere Gründe für die Nichtvollendung des Werkes gab es nicht. Daß Schubert es nicht zum Abschluß brachte, lag wohl an der noch nicht überwundenen Unschlüssigkeit seiner Haltung: Auf der einen Seite spürte er die Über-mächtigkeit jener Illusion neuen und schmerzhaften gesellschaftlichen Er-kenntnis, auf der anderen Seite konnte er sich nur zögernd von einer alten Illusion lösen, vom ungetrübten Leben in der Kunst. So müssen wir uns mit den zwei vollendeten Sätzen der Sinfonie begnügen, die uns Schuberts Durchbruch zu einer neuen, konflikthaften sinfonischen Sprache belegen.