

sehnsucht und Siegeszuversicht drängt sich unmittelbar auf. So überhöht eine von Goethe ausdrücklich geforderte „Siegesymphonie“ mit feuriger, stürmischer Kraft Egmonts Schlusswort: „Schützt eure Güter! Und euer Liebetes zu erretten, folk freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe.“

Diese Siegesinfonie krönt auch die (von Beethoven zuletzt komponierte) Ouvertüre. Als Sinfoniehauptsatz mit langsamer Einleitung und Stretto-Coda entspricht die formale Anlage dem programmatischen Anliegen: Ideengehalt und Handlungsverlauf des Trauerspiels werden in knapper Konzentration vorweggenommen. Eine herrliche Sacrobände charakterisiert als apomacher Toniz die Unterdrücker, schmerzgefüllte Holzbläseratz birgt das Leid der Unterdrücker. Verhalten bahnt sich Aufgehren an, in jüher Tempoverschönerung setzt der Kampf ein. Eine aufstrebende, weitgedehnte Melodie erfährt durch ein zugleich erklingendes gewallig abtötendes Gegenthema befehlungsreiche Deutung, weist es doch auf Méhals Bläser-Ouvertüre, ein charakteristisches Werk französischer Revolutionsmusik; das in ihr gleichfalls häufig verwandte, aus Beethovens 5. Sinfonie nachdrücklich bekannte „Schicksalsmotiv“ beibt die Auseinandersetzung der „Egmont“-Ouvertüre energisch voran. Das zweite Thema gewallt den simulierten Konflikt sukzessive auf das abrupt zugespitzte Tyrannenthema antwortet das sichere erwordene Volk, das in kühner enharmonischer Ausweichung gleichsam aus der Knachtschaft auszubrechen scheint. Knapper, schroffer Durchführung folgt nach veränderter Reprise eine brutale Komprimierung der Welt Albas im Kampf gegen die Niederländer, bis mit der schneidend niedersausenden Quarte der Violinen Egmonts Kopf fällt. Aber aus charalantiger Trauer bricht im überraschenden Übergang aus duserem Mall in strahlendes Dur mit unwiderstehlicher Gewalt der revolutionäre „eclo triumphal“ der Siegesinfonie.

Hier geht Beethoven über den Dichter hinaus. Was bei Goethe als Traumvision erscheint – Schiller spricht von einem „Salto mortale in die Operwelt“ – ist in Beethovens Musik lebendige Wirklichkeit geworden. Goethe selbst erkannte unumwunden an: „Beethoven ist mit bewundernswertem Genie in meine Intentionen eingegangen.“

Für eines seiner „vorrüglichen“ Werke hielt Beethoven seine 1. Sinfonie A-Dur op. 92, die tatsächlich auch von ihrer triumphalen Uraufführung an bis heute stets ein Lieblingswerk des Publikums wie der Dirigenten gewesen ist und schnell eine außerordentliche Popularität errungen hatte, wenn es auch anfangs durch die Kürzheit und Neuartigkeit dieser faszinierenden, aber höchst eigenwillig gestalteten Komposition bedingt, nicht an kritisch ablehnenden Stimmen fehlte. Die von Beethoven 1811 begonnene (einzelne Skizzen reichen schon in frühere Jahre zurück) und 1812 vollendete Sinfonie wurde zusammen mit der nationalistischen Programm-Sinfonie „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“ in einem Wohlthätigkeitskonzert zugunsten verwundeter bayrisch-baterrischer Soldaten, die Napoleon 1813 in der Schlacht bei Hanoü geschlagen hatte, am 8. Dezember 1813 in Wien unzulänglich und vorsetzt dabei, ebenso wie in den bald darauf folgenden Wiederholungen, die Zuhörer in ungläubliche Begeisterung. So schrieb die „Wiener Zeitung“ zu diesem Ereignis: „Der Beifall, den Beethovens kühnvolle Kompositionen, von ihm selbst dirigiert, und die aus Eifer für die Kunst und die Sache des Vaterlandes zu diesem Feste der Kunst und der patriotischen Wohlthätigkeit vereinigten ersten Künstler der Kaiserstadt bei allen Zuhörern fanden, stieg bis zur Entzündung.“ Als hochbedeutender künstlerischer Beitrag des vom „reinen Gefühl der Vaterlandsliebe“ durchdrungenen Meisters zum Befreiungskampf gegen die napoleonische Herrschaft steht das auftrübende, Eien und aktivierende Kraft ausstrahlende Werk gewiß mit der Zeit seiner Entstehung in ideellen Zusammenhang, wenn es sich hier wohl auch weniger um direkte programmatische Bezüge handelt. Da Beethoven zu der „Siebenten“ im Gegensatz zu der vorangehenden 6. Sinfonie (Pastorale) keinen Schlüssel für eine bestimmte programmatische Deutung gegeben hat, hat das Werk immer wieder zu mancher-

lei, zum Teil sogar recht seltsam phantastischen Erklärungs- und Deutungsversuchen gereizt, die allerdings meist nur gewisse Wesenszüge, nicht aber seine Gesamtheit erfassen. Besonders berühmt wurde Richard Wagners von der allgemein starken Betonung des rhythmischen Elements in dieser Schöpfung ausgehende Deutung als „Apotheose des Tanzes“; Robert Schumann wiederum fasste die Sinfonie als Schilderung einer Bauernhochzeit auf, und der Musikwissenschaftler Arnold Schering legte sie gar nach Szenen aus Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ aus. Inwiefern kann man mit derartigen, doch schließlich am Außerlichen haftenden Erklärungen kaum der Eigengesetzlichkeit dieser Musik, ihren besonderen Ausdrucksmitteln gerecht werden. Das Grundelement eines vitalen, pulsierenden Rhythmus, der sich als alles beherrschende, alles gestaltende Kraft erweist (charakteristischerweise gibt es in der ganzen Sinfonie, ebenso wie in der „Achten“, keinen langsamen Satz), aber auch eine intonanzreiche, neuartig bereicherte Harmonik, eine eng verzahnte Thematik und eine überaus großzügige, kühne Linienführung schufen zusammenwirkend hier ein strahlend-glanzvolles Werk überschäumender Lebensfülle von festlicher Heiterkeit bis zu ausgelassenstem, wild entsetztem Tumult, in dem Beethoven in schöpferischer Entwicklung zu absolut neuen Ordnungen und Formungen vorgedrungen ist.

Mit einer breit angelegten, wie abwartend wirkenden langsamen Einleitung, die unmerklich zum Hauptsatz (Vivace) hinführt, beginnt der erste Satz. Das lebenssprühende, in punktiertem Sechachtelrhythmus stehende Hauptthema durchzieht als dominierende rhythmische Grundfigur den gesamten, wechselvollen Sätzen unterworfenen Satz, der trotz an sich frohen, hellen Charakters doch bereits, ähnlich wie später das Finale, reich an schroffen dynamischen Kontrasten, kühnen Modulationen, starken Ausdrucksspannungen und Steigerungen ist.

Der zweite Satz, von Beethoven als erster entworfen, bildet das Kernstück der Sinfonie und erregt von Anfang an besondere Aufmerksamkeit und Begeisterung. Dieses von tiefer Empfindung besetzte, wunderbare 6/8-Maß-Allegretto ist in erweitertem dreitaugiger Liedform angelegt; während der erste Teil ein ernstes Thema in gleichsam gebrochenem Marschrhythmus bringt, dem als Gegenstimme eine innige, ausdrucksvolle Melodie der Celli und Violoncelli beigegeben ist, wird im geangefüllten, freundlichen Mittelteil besonders der Gegensatz zwischen Maß und Dur wirksam. Nachdem am Schluß noch einmal die Marschweise aufgenommen wurde, schließt das Stück, wie es auch begonnen hatte, mit einem fragenden Quorsatz-Mollakkord.

Im dritten Satz, einem verhältnismäßig ausgedehnten Scherzo, fällt die damals innerhalb einer A-Dur-Sinfonie ungewöhnliche Wahl der Tonart F-Dur auf. Die lebensfrohe, kapriolosa Presto-Satz rauscht in funkelnder, sprühend-jugendlicher Ausgelassenheit an uns vorüber, zweimal kontrastierend unterbrochen von einem lyrischen, lieblichen Trio-Teil, dessen Thema einem Zeitgenossen Beethovens zufolge einem österreichischen Wallfahrtsbesänger entnommen sein soll und dessen besonderer Effekt eine sogenannte liegende Stimme, hier der Klang des festgehaltenen Tones a, darstellt.

Voller bacchantischem Überschwang gibt sich schließlich das stürmische Finale. Vor allem die Kühnheiten, die zahlreichen melodischen und metrischen Wiederholungen, die Orgelpunkte, und überhaupt die „Aufgeklopftheit“ dieses ausgelassenen Satzes werden Anlaß für kritische Äußerungen der Zeitgenossen, und man hat ihn einmal sogar als „Gipfel der Gestaltlosigkeit“ bezeichnet. Ein ungestümer Ausbruch heiliger Leidenschaften, von elementarem Rhythmus umhüllt, trägt gerade das in jubelndem Tutti endende Finale des Werkes charakteristischste Züge der eigenwillig-genialen Persönlichkeit seines Schöpfers.

Programmankündigung der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1968/69 – Durchführung: Kurt Masur
Redaktion: Dr. Dorothea Hirtzig
Die Einführung in die „Egmont“-Musik schrieb Dr. J. Beethoven
Druck: veb poldruck, Werk 3 Pina – 11/25-12 1,3 (H) 00-00/10

dresdner
philharmonie

SONDERKONZERT

zum Abschluß der II. Dresdner Sommerfesttage 1970

Sonntag, den 14. Juni 1970, 20 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

S O N D E R K O N Z E R T

zum Abschluß der II. Dresdner Sommerfesttage 1970

Dirigent: Lothar Seyforth

Solistin: Hannelore Katterfeld

Sprecher: Joachim Zschocke, Dresden

Ludwig van Beethoven
1770-1827

Musik zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ op. 84

Ouvertüre (Sostenuto, ma non troppo - Allegro)

Lied (Clärchen): Die Trammel gerührt

Zwischenakt I (Andante - Allegro con brio)

Zwischenakt II (Larghetto)

Lied (Clärchen): Freudvoll und leidvoll

Zwischenakt III (Allegro - Allegretto - Marcia vivace)

Zwischenakt IV (Poco sostenuto e risoluto -
Larghetto - Andante agitato)

Clärchens Tod (Larghetto)

Melodram (Egmont): Süßer Schlaf

Sieges-Sinfonie (Allegro con brio)

P A U S E

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Poco sostenuto

Allegretto

Presto

Allegro con brio



JOACHIM ZSCHOCKE, geboren 1908 in Essen, prominentes Mitglied des Dresdner Staatsorchesters, studierte nach erster Begegnung mit künstlerischer Tätigkeit in Singgassen und Sozialgemeinschaften der FDJ an der Staatlichen Schauspielbühne Berlin. Nach Engagement am Meißner Theater und am Landestheater Halle kam er 1960 an die Staatstheater Dresden, wo er seitdem eine Vielzahl bedeutender Rollen verkörperte (z. B. Richard III., Fiesko, Arturo, Ul. Christian, Macke in „Sirenen“, „Jack“, Albatros, Laß in „Hauptstadt“, „Der Senneraufgang“, Reinhold Barthaupt in „Kleinwägen“, „Von Reuen und Matschen“ und Lavin in „Sonne, Zwischen den Gewittern“). Daneben wirkte er zahlreiche Feste und Festveranstaltungen. Für sein bisheriges mehrwöchentliches Dresdner Wirken wurde er 1968 mit dem Vorkühnischen Verdienstorden ausgezeichnet.

HANNELORE KATTERFELD, heute zu den besten Nachwuchs-Solistinnen unserer Republik gehört, wurde in Dresden geboren und wuchs in einem musikalischen Elternhaus auf. 1939 bis 1961 studierte sie an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in ihrer Heimatstadt und wurde nach Abschluß ihrer Studien an die Landesbühnen Sachsen verpflichtet, wo sie, bis 1966 während einer großen Zahl internationaler Partien ihres Fachs verkörpert hat. 1963 bis 1968 besaß sie außerdem ein Gastengagement an die Kamische Oper Berlin. 1966 wirkte sie erstmalig bei den Mädel-Festspielen in Halle an. Seit 1966 eine feste Gastspielkünstlerin während der Saison an der Deutschen Staatsoper Berlin, trat die junge Künstlerin auch wiederholt mit Liederkonzerten innerhalb der „Stunde der Musik“ erfolgreich in Erscheinung. Bei der Dresdner Philharmonie war sie erstmalig im Jahre 1967 zu Gast.



ZUR EINFÜHRUNG

Am Vorabend der Französischen Revolution verliehen 1787 Schillers „Don Carlos“ und Goethes „Egmont“ Gedanken Ausdruck, die von brennender Aktualität erfüllt sind. Vor dem Hintergrund des niederländischen Befreiungskampfes gegen die spanische Unterdrückung schreibt Goethe Graf Egmont an dem für ihn unlöslichen Konflikt zwischen seinen persönlichen, gesellschaftlich isolierten Freiheitsbegriff und der ihm durch die geschichtliche Notwendigkeit gestellten Aufgabe. Während er auch nur den Anschein der Rebellion meiden möchte und sich nicht zu befreiender Handlung aufheben kann, sucht Clärchen mutig ihre Landleute mitzureißen. In Egmonts Trauerspiel von der bevorstehenden Hinrichtung erscheint das einfache Bürgermädchen dem adligen Geliebten als Verkörperung der Freiheit.

Seit seinen frühen Jugendjahren bekennt sich Beethoven zu den Ideen der Aufklärung, aufgeschlossen steht er dem Gedankengut und der Musik der Französischen Revolution gegenüber. Das Mißlingen der Erhebung Österreichs gegen das napoleonische Joch 1809 bedrückt ihn tief, als Schmach empfindet die französische Besetzung und Unterdrückung. In dieser Situation entspricht die Direktion des Wiener Hoftheaters den allgemeinen patriotischen Verlangen, wenn sie Stücke wie Schillers „Wilhelm Tell“ und „Don Carlos“ und Goethes „Egmont“ aufführt. Wünscht sich Beethoven auch den „Tell“, wird ihm, dem in böhischen Kreisen als „Republikaner“ schnell anerkannten Komponisten, nach etlichen Irrgängen dennoch der nach damaliger Auffassung musikalisch minder geeignete „Egmont“ zugewiesen. „Er bewies indessen, daß er auch zu diesem Drama eine Meistermusik machen konnte, und bot dazu alle Kraft seines Genies auf“ (Karl Czerny). Im Winter 1809/10 hat er entsprechend den genauesten Regiehinweisen des Dichters die Musik zu „Egmont“ „bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben, nichts dafür von der Theaterdirektion genommen“ (Beethoven). Nach der von ihm selbst geleiteten ersten Aufführung am 15. Juni 1810 wird die Musik regelrecht totgeschwiegen, erst 1813, im Jahr der Befreiungskriege, erfährt sie durch E. Th. A. Hoffmanns erste ausführliche Würdigung.

Nur zwei Vokalstücke begegnen Clärchens Lieder – das unternehmende „Soldatenliedchen“ und das in wunderbarem Wechsel die Empfindung des liebenden Mädchens feinsinnig spiegelnde „Freudvoll und leidvoll“ – singt in Wien Toni Adolberger, die Braut Theodor Körners; mitgerissen von eigener Gefühlsüberzeugung, scheint Beethoven hier fast die geanglichen Möglichkeiten einer Schauspielerei zu vergessen.

Vier Zwischenaktmusiken ermöglichen eine pausenlose Aufführung: die erste leitet aus Brockenburgs Niedergeschlagenheit angesichts seiner vergeblichen Liebe zu Clärchen in die revolutionäre Volkstöne der Versenkten Reden über – die Wendung vom privaten zum allgemeinen Schicksal wird eindringlich vollzogen. Dem Charakter eines Trauermarsches nähert sich die zweite, Egmonts ständiges Warnung nach, ein gewisser heroisch-gelesener Grundton bleibt unüberhörbar. In der dritten muß Clärchens Liebesgruß dem Geschwindmarsch der ankündenden spanischen Truppen weichen, die die Bevölkerung Brüssels in Angst und Furcht versetzen. Die vierte endlich schildert Egmonts heimtückische Verhöhnung und stellt Clärchens innige Tapferkeit der Mutlosigkeit ihrer Mitbürger gegenüber.

Im 3-Meß-Larghetto rückt der angreifende Klagegesang einer elegischen Obenerweise Clärchens Starben in allmählichen Verdachen in den milden Glanz einer sanften Verklärung. Das Melodram bannet Egmonts Kerker-Vision durch eindrucksvolle Klänge – die dichterischen Bilder verlebendigen sich in differenzierter Instrumentation und ausdrucksvoller Harmonik; Clärchens Erscheinung als „Freiheit in himmlischen Gewande“ festigt sich marschartig, bis energische Streicherakkorde Egmonts Tod künden. Aber dann klingen hell und unverwundlich Trompeten auf, ihr Eintritt „deutet auf die für das Vaterland gewonnene Freiheit“ (Beethoven): die Paralleltät zwischen niederländischer und deutscher Freiheits-