

ersten Violinkonzertes, mit dem das Werk vom Soloinstrument eröffnet wird, und taucht noch in verschiedenen anderen Kompositionen Bartóks aus jener Zeit auf (u. a. in den „Zwei Porträts“ op. 5 für Orchester, in den „Vernehmungen Bagatellen für Klavier“ op. 6). Um einen Eindruck von der Stimmung Bartóks zu vermitteln, aus der heraus jenes Leitmotiv Stefi Geyers und der darauf basierende erste Satz des Violinkonzertes geboren wurde, sei der erwähnte Brief nochmals zitiert: „Als ich Ihren Brief gelesen hatte, setzte ich mich an den Flügel – ich habe die traurige Vorahnung, daß ich im Leben keinen anderen Trüster haben werde als die Musik... Seit einiger Zeit bin ich in so merkwürdiger Stimmung, ich falle von einem Extrem ins andere. Ein Brief von Ihnen, sogar eine Zeile, ein Wort von Ihnen macht mich jubeln, ein anderes bringt mich fast zum Weinen, so weh tut es mir... Was wird das Ende davon sein, und wozu... Es ist ein ständiger seelischer Rausch. Zum Arbeiten (zum Komponieren) brauche ich gerade das...“ Mit dem aufsteigenden Grundmotiv a – fis – a – cis und einer ausdrucksstarken Weiterführung seines Stimmungsgehaltes eröffnet die Solovioline den langsamen ersten Satz (Andante sostenuto), der gleichsam das „ideale Bildnis“ (aus den „Zwei Porträts“ op. 5) vorzeichnet und stark an die chromatisch gewirkte, gefühlsgezügigte Tonwelt von Wagners „Tristan und Isolde“ erinnert. In kunstvoller kontropunktlicher Führung treten die übrigen Streicher, dann die Bläser hinzu und weben einen feinmerzig differenzierten Klangteppich. Im Kontrast zum Einleitungssatz ist der Schlußsatz des nur zweisätzigen Konzertes angelegt (Allegro giocoso): Heiter und kraftvoll prägnant gibt hier das Soloinstrument die Deutung. Im Verlauf des viertaktigen Satzes bekommt es übrigens reichlich Gelegenheit, virtuos zu brillieren. Eingeschaltete nachdenkliche Episoden rufen die Tonwelt des „Leitmotivs“ aus dem ersten Satz, das auch gegen Ende des Satzes im Horn solistischer wieder erscheint, in die Erinnerung. Kraftvoll wirkt der Abschluß des Werkes.

Für eines seiner „vorzüglichsten“ Werke hielt Ludwig van Beethoven seine 7. 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 erlangen konnte, wenn es auch anfangs, durch die Kühnheit und Neuartigkeit dieser fastierenden, 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 naturalistischen Programm-Sinfonie „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“ in einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten verwundeter bayrisch-österreichischer Soldaten, die Napoleon 1813 in der Schlacht bei Hanau geschlagen hatte, am 8. Dezember 1813 in Wien uraufgeführt und versetzte dabei, ebenso wie in den bald darauf folgenden Wiederholungen, die Zuhörer in ungläubliche Begeisterung. So schrieb die „Wiener Zeitung“ zu diesem Ereignis: „Der Beifall, der Beethovens kraftvolle 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 Wohltätigkeit vereinigten ersten Künstler der Kaiserstadt bei allen Zuhörern fanden, stieg bis zur Entzückung.“ Als hochbedeutender künstlerischer Beitrag aus dem „reinen Gefühl der Vaterlandsliebe“ durchdrungenen Meisters zum Befreiungskampf gegen die napoleonische Herrschaft steht das aufregende, Eton 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 mancherlei, zum Teil sogar recht seltsamen phantastischen Erklärungs- und Deutungsversuchen gereizt, die allerdings meist nur gewisse

Wesenszüge, nicht aber seine Gesamtheit erfassen. Besonders berühmt wurde Richard Wagners von der ungemein starken Betonung des rhythmischen Elements in dieser Schöpfung ausgehende Deutung als „Apotheose des Tanzes“; Robert Schumann wiederum faßte die Sinfonie als Schilderung einer Baumhochzeit auf, und der Musikwissenschaftler Arnold Schering legte sie gar nach Szenen aus Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ aus. Indessen kann man mit demartigen, doch schließlich am Außenstehenden haltenden Erklärungen kaum die Eigenartlichkeit 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 „Adten“, keinen langsamen Satz), aber auch eine interessante, neuartig bereicherte Harmonik, eine eng verzahnte Thematik und eine überaus großzügige, kühne Linienführung schufen zusammenwirkend hier ein strahlend-glanzvolles Werk über-schäumender Lebensfülle von festlicher Heiterkeit bis zu ausgelassensten, wild entsetztem Trübsal, in dem Beethoven in schöpferischer Entwicklung zu absolut neuen Ordnungen und Formungen vorgedrungen ist.

Mit einer breit angelegten, wie abwartend wirkender langsamen Einleitung, die unerwartlich zum Hauptsatz (Vivace) hinführt, beginnt der erste Satz. Das lebenssprühende, im punktierten Sechsbeltelrhythmus stehende Hauptthema durchzieht als dominierende rhythmische Grundfigur den gesamten, wechselvollen Stimmungsbogen unterworfener Satz, der trotz an sich frischen, 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 erregte von Anfang an besondere Aufmerksamkeit und Begeisterung. Dieses von tiefer Empfindung beseelte, wunderbare a-Moll-Allegretto ist in erweiterter dreiteiliger 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 Gesangsfall, freundlichen Mittelteil besonders der Gegensatz zwischen Moll und Dur wirksam. Nachdem am Schluß noch einmal die Marschweise aufgenommen wurde, schließt das Stück, wie es auch begonnen hatte, mit einem tragenden Quartett-Mollakkord.

Im dritten Satz, einem verhältnismäßig ausgedehnten Scherzo, fällt die damals innerhalb einer A-Dur-Sinfonie ungewöhnliche Wahl der Tonart F-Dur auf. Der lebensfrohe, koprische Presto-Satz rauscht in torkelnden, springend-jugendlicher Ausgelassenheit an uns vorbei, zweimal kontrastierend unterbrochen von einem lyrischen, liebhaften Trio-Teil, dessen Thema einem Zeitgenossen Beethovens zufolge einen österreichischen Wallfahrtsliedergesang entnommen sein soll und dessen besonderer Effekt eine sogenannte legende Stimme, hier der Klang des fast-gehalteneren Tones a, darstellt.

Voller hochantantem Oberdruck gibt sich schließlich das stürmische Finale. Vor allem die Kühnheiten, die zahlreichen melodischen und metrischen Wiederholungen, die Orgelpunkte, und überhaupt die „Aufgekloppltheit“ dieses ausgelassenen Satzes wurden Anlaß für kritische Äußerungen der Zeitgenossen, und man hat ihn einmal sogar als „Gipfel der Gestaltlosigkeit“ bezeichnet. Ein ungestümer Ausbruch heftiger Leidenschaften, von elementarem Rhythmus umtost, trägt aber gerade das in jubelndem Tutti endende Finale des Werkes charakteristischste Züge der eigenwillig-genialen Persönlichkeit seines Schöpfers.
Dr. habil. Dieter Hörwig

Programmleiter der Dresdner Philharmonie – Spieltzeit 90/91 – Chiffriergang: Kurt Meier
Redaktion: Dr. habil. Dieter Hörwig
Druck: mb polystock Werk 3 Pries. – 81-05-12 1,5 MO 009-324-78

Dresdner philharmonie

4. ZYKLUS-KONZERT

1970/71



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie