

stimmte programmatische Deutung gegeben hat, hat das Werk immer wieder zu mancherlei, zum Teil sogar recht seltsam phantastischen Erklärungs- und Deutungsversuchen gewizt, die allerdings meist nur gewisse Wesenszüge, nicht aber seine Gesamtheit erfassen. Besonders berühmt wurde Richard Wagners von der ungemein stark 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 noch Sämen aus Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ aus. Indessen kann man mit derartigen, doch schließlich im Äußerlichen 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 interessante, neuartig bereicherte Harmonik, eine eng verzahnte Thematik und eine überaus irreführende, kühne Linienführung schufen zusammenwirkung hier ein strahlend-glanzendes Werk überschäumender Lebensfülle von festlicher Heiterkeit bis zu auslassendstem, wild entfesseltem Tausel, in dem Beethoven in schöpferischer Entwicklung zu absolut neuen Ordnungen und Formungen vorgegangen ist.

Mit einer breit angelegten, wie abwartend wirkenden langsamen Einleitung, die unmerklich zum Hauptsatz (Vivace) hinführt, beginnt der erste Satz. Das lebensspühende, in punktiertem Sechsstelchrhythmus stehende Hauptthema durchzieht als dominierende rhythmische Grundfigur den gesamten, wechselvollen Stimmungen unterworfenen Satz, der trotz in sich frischen, hellen Charakters doch bereits, ähnlich wie später das Finale, reich an schroffen dynamischen Kontrasten, kühnen Modulationen, starken Ausdrucksanstrengungen 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 biselte, wunderbare a-Moll-Allegretto ist in erweiterter dreiteiliger Liedform angelegt; während der erste Teil ein exotes Thema in gleichsam gebrochenem Marschrhythmus bringt, dem als Gegenstimme eine innige, ausdrucksvolle Melodie der Celli und Violoncelle beigegeben ist, wird im gesangvollen, 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 fragenden Quartsext-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, kapriziöse Presto-Satz rauscht in funkelnder, sprühend-juendlicher Ausgelassenheit an uns vorüber, zweimal kontrastierend unterbrochen von einem lyrischen, liebhaften Trio-Teil, dessen Thema einem Zeitgenossen Beethovens zufolge einem österreichischen Wallfahrtsbesinger entnommen sein soll und dessen besonderer Effekt eine sogenannte liegende Stimme, hier der Klang des festgehaltenen Tones u. darstellt.

Voller barockantistischem Überschwang gibt sich schließlich das stürmische Finale. Vor allem die Kühnheiten, die zahlreichen melodischen und metrischen Wiederholungen, die Orgelpunkte, und überhaupt die „Aufgeknüpftheit“ 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 Leidenschaft, von elementarem Rhythmus umtost, trägt aber gerade das in jubelndem Tutti endende Finale des Werkes charakteristischste Züge der einwillig-genialen Persönlichkeit seines Schöpfers.

Dr. habil. Dieter Härtwig

DD-13-1 KJ 28-20 6.000 Stk 029-43



FREIBERGER HOCHSCHULTAGE 1976
BERG- UND HÜTTENMÄNNISCHER TAG

KONZERT

DER DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent: Günther Herbig

Solistin: Brigitte Funke, Dresden, Violine

Donnerstag, den 3. Juni 1976, 19.00 Uhr
Kreiskulturhaus „Tivoli“ Freiberg, Dr.-Külz-Str. 3



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

VORTRAGSFOLGE

Rainer Kunad (geb. 1936)

Scene concertante für Orchester (1975)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Konzert für Violine und Orchester D-Dur KV 218

Allegro
Andante cantabile
Rondo (Andante grazioso – Allegro ma non troppo –
Andante grazioso)

Pause

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Poco sostenuto
Allegretto
Presto
Allegro con brio

Zur Einführung

„SCENE CONCERTANTE“ von **Rainer Kunad** (geb. 1936) entstand 1975 im Auftrag der Dresdner Philharmonie und in der gesellschafterlichen Partnerschaft des Zentralinstituts für Kernforschung Rossendorf. Szenische Fantasie wird benutzt für ein konzertantes Stück: Vier dramatische Gestalten, janusköpfig aus den vier Grundformen einer Zwölftonreihe entwickelt, treffen konzentrisch (also stützend) aufeinander. Eine melodische Gestalt (Streicher) wird von einer motorischen (Pauken, später Tiefe Blech- und Kontrabass) angetrieben. Eine akkordische Gestalt (Bläser) schließt sich unvermittelt hart zwischen die übrigen. Und eine figurative Gestalt (Holzbläser) schließt sich unmerklich leise an. So entsteht eine dramatische Szene. Die vier Gestalten profilieren sich nun, sie streigern sich zunächst, verändern sich dabei, indem sie ihr musikalisches Profil gegenseitig aufnehmen, austauschen. Dies alles geschieht auf dramatisch zugespitzte Art und Weise. Schließlich münden alle vier Gestalten in eine melodische Bahn. Diese vierstimmige Melodik wandelt sich zur zweistimmigen und dann zur einstimmigen. Zielpunkt des furiosen Tutti-Drissinos ist der Ton B. Nach Erreichen dieser allgemeinen Übereinstimmung verabschieden sich die Gestalten leise, verhalten mit einer Reminiszenz ihres ursprünglichen Ausdrucks.

Wolfgang Amadeus Mozart schrieb im Jahre 1773 im Laufe weniger Monate eine Gruppe von fünf Violinkonzerten, von denen das vierte in D-Dur, KV 218, heute erklingt. Zu jener Zeit war der 17jährige als Konzertmeister im Hoforchester des Salzburger Erzbischofs angestellt und schrieb daher diese Konzerte vermutlich für den eigenen Gebrauch, da man von ihm natürlich auch solistische Leistungen auf seinem Dienstinstrument verlangte. Obwohl Mozart schon als Kind gut Geige spielte, wandte er sein Interesse – gerade auf dem Gebiet des Solokonzertes – späterhin doch mehr und mehr dem Klavier zu, für das er kennzeichnenderweise bis zu seinem Lebensende immer bedeutendere Konzerte schuf, während uns an Violinkonzerten nur diese frühen Werke vorliegen (zwei weitere Konzerte blieben in ihrer Echtheit unstritten). Die Violinkonzerte zeigen die Bekanntschaft des jungen Musikers mit den Schöpfungen italienischer Meister wie Borchierini (so erinnert übrigens gerade das D-Dur-Konzert KV 218 nach musikwissenschaftlichen Forschungen in wesentlichen Zügen an ein in gleicher Tonart stehendes, etwa zehn Jahre älteres Violinkonzert von Boccherini), lassen aber ebenso den Einfluss Johann Christian Bachs und der französischen Violinisten spüren. Die beiden ersten Konzerte erscheinen in vieler Hinsicht noch als recht konventionelle Zeugnisse einer eleganten höfischen Kunstübung und sind heute weniger bekannt, in den drei letzten jedoch (G-Dur, D-Dur, A-Dur)

wird bereits inhaltlich wie formal eine bedeutsame Vertiefung und Bereicherung bemerkbar. Bei weitgehendem Verzicht auf äußerliche Effekte wirken diese Werke besonders durch ihre zutiefstliche Unmittelbarkeit und Anmut, durch ihre innige, besessene Melodik.

Mit einem rhythmisch energiegeladen, marschartigen Gedanken einsetzend, bringt der Eröffnungssatz unseres D-Dur-Konzertes eine Fülle echt Mozartscher und bereits im Sinne sinfonischer Arbeit durchgeführter Themen. In eleganten, glitzernden Figurationsweihen wird zugleich dem Solisten reichlich Gelegenheit geboten, seine virtuoseren Künste zu entfalten. Einen einzigen, ununterbrochenen Gesang der Solovioline von edelster melodischer Schönheit stellt der empfindungstiefe langsame Mittelsatz (Andante cantabile) dar. Als Rondo wurde nach üblichem Brauch das – ganz zart und leise ausklingende – Finale gestaltet. Wie bei den Finalsätzen der Violinkonzerte G-Dur und A-Dur sind von Mozart auch im musikalischen Geschehen dieses grazilen Schlußsatzes Volksweisen verarbeitet worden.

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 errungen hatte, wenn es auch anfangs, durch die Kühnheit und Neuartigkeit dieser harmonisierenden, aber höchst eigenwillig gestalteten Komposition brühtet, 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 1811 in der Schlacht bei Hunau geschlagen hatte, am 8. Dezember 1813 in Wien uraufgeführt und versetzte dabei, ebenso wie in den bald darauf folgenden Wiederholungen, die Zuhörer in ungläubige Begeisterung. So schrieb die „Wiener Zeitung“ zu diesem Ereignis: „Der Beifall, den 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 des vom „reinen Gefühl der Vaterlandsliebe“ durchdrungenen Meisters zum Befreiungskampf gegen die napoleonische Herrschaft steht das auftrübende, Elan und aktivierende Kraft ausstrahlende Werk gewiß mit der Zeit seiner Entstehung in ideellem Zusammenhang, wenn es sich hier wohl auch weniger um direkte programmatische Bezüge handelt. Da Beethoven zu der „Siebenlen“ im Gegensatz zu der vorangegangenen 6. Sinfonie (Pastorale) keinen Schlüssel für eine he-