

Klanggruppen oder durch eine gezielte Auswahl gemischter Instrumente aus dem großen Orchester. So präsentiert sich das Divertimento auch keineswegs (wie der Untertitel suggerieren könnte) als Konzert „für“ Triangeln, denn diese Klangwerkzeuge treten nur anfangs und dann wieder am Schluß in den Vordergrund. Die „Ouvertüre“ beginnt mit den Impulsen der Triangel und kommt über mehrere motivische Anschläge beschwingt und federnd in Gang. Das Hauptthema haben die Streicher, während von den chorischen Bläsern ein kantabler Seitengedanke kommt. Die kurze Durchführung kulminiert in ein paar martialischen Ausbrüchen. Dann endet das Stück mit der Wiederholung des Hauptthemas. Zwar ähnelt der zweite Satz, ein weich getöntes Andante, im formalen Ablauf dem ersten, aber er ist reine Bläsermusik, eine Serenade wie aus einer klassischen „Feldpartie“. Aus dem Hornthema entwickeln sich zarte Dialoge, die auch zu einem heftigen Einspruch führen, ehe die Oboe das ausdrucksvolle Hauptthema mit dem charakteristischen Doppelschlag wieder aufgreift. An dritter Stelle folgt ein Allegro vivace, ein tarantellaartiges Scherzo im Sechachteltakt, das durch feine rhythmische Synkopierungen einen swingenden Charakter annimmt. Im Grund handelt es sich um Passacaglia-Variationen über das rhythmische Modell einer harmonischen Kadenz, das die Pauken hier vorgeben und die Pizzikato-Streicher zusammen mit akzentuierenden Sequenzen der Harfe ausformen. Im Trio dieses verkürzt dreiteiligen Satzes gesellt sich zur Harfe ein Hörnerpaar mit kräftigen Signalmotiven.

Berührungspunkte gibt es zwischen dem vierten und dem zweiten Satz, obwohl der hier vorwaltende, gläserne, spröde Klang der Schlag-Idiophone wie das Negativ zum anmutsvollen Bläserstück wirkt. Das Finale kehrt zum Tutti-Orchester der „Ouvertüre“ zurück, auch zu ihrer konzertanten, impulsiven Grundstimmung. Allerdings etabliert sich hier das musikalische Geschehen als rasantes Perpetuum mobile, als ein Virtuosenstück der rhythmischen Entfesselung und tänzerischen Vitalität, ehe es sich in jäher Wendung zum völlig unerwarteten Epilog verflüchtigt, der das Publikum mit triangulischem Getöse verabschiedet, mit dem „Konzert“ über einen jenseitigen, dreischichtigen Klang. Er verweist wohl auch, ganz zart, auf jene harmonische Dreieinigkeit, die sich – als Hoffnung des Komponisten – zwischen Hörern, Spielern und ihm, dem Erfinder dieser „musica giocosa“, zu guter Letzt und ebenso im großen Ganzen ergeben möge.

Carl Maria von Weber war einer der brilliantesten Pianisten seiner Zeit. Besonders gerühmt war seine Gabe der Improvisation. Er besaß eine ungewöhnlich weite Handspanne; der virtuose Grundzug seines Klavierstils, die Vorliebe für Terzen- und Oktavengänge, für Dezimengriffe, für kühne Sprünge, für glanzvolles Passagenwerk usw. stehen damit in engem Zusammenhang. Webers Klavierwerke, die heute zu Unrecht vernachlässigt werden, verschmelzen zweifellos verschiedenste klavieristische Anregungen, so von seinen Lehrern M. Haydn, G. J. Vogler und F. Danzi, von C. Ph. E. Bach, J. N. Hummel, J. L. Dusik, auch von J. Haydn, Mozart und Beethoven, doch besitzen sie vor allem einen Eigenklang, der einerseits aus einer Mischung von chevaleresker, heiterer Eleganz und volkstümlicher Schlichtheit des Empfindens besteht, andererseits durch opernhafte Ausdruckswirkungen gekennzeichnet ist.

Weber wußte als echter Virtuose seinen Klavierkompositionen, die vielfach für den eigenen Gebrauch auf Konzertreisen geschrieben wurden, stets einen absolut klavieristischen Charakter zu geben, die Möglichkeiten des Instruments ausschöpfend und ins rechte Licht rückend. So wurde seine Klaviermusik beispielhaft für die pianistische Virtuosenmusik des 19. Jahrhunderts. F. Liszt, der verschiedene Webersche Klavierstücke bearbeitete, kannte sich mit Fug und Recht als sein Fortsetzer fühlen. Aber auch zu Mendelssohn, Schumann und Chopin spinnen sich Fäden. Doch ist Webers Virtuosität und Brillanz nicht äußerlicher Selbstzweck, sondern Ausdruck inneren Willens.

Mit Orchesterbegleitung schuf Weber zwei Konzerte und das Konzertstück f-Moll. Das 2. Klavierkonzert Es-Dur op. 32 – wie das 1. ein seltener Gast in unseren Konzertsälen – wurde 1811/12 in München und Gotha komponiert. In einem Gothaer Hofkonzert brachte es der Komponist am 17. Dezember 1812 selbst zur Uraufführung und spielte es in der Folgezeit wiederholt mit größtem Erfolg, kein Wunder, daß er darum eine hohe Meinung davon hatte, äußerte er doch: „Daß es übrigens das schwerste, aber auch dankbarste Klavierkonzert ist, das je die Sonne, oder vielmehr die Lichter beschienen, ist gewiß.“ Der Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz faßte wohl die Meinung vieler Zeitgenossen zusammen, als er feststellte, daß „kaum in einigen Werken dieser Art von anderen Meistern also verbunden angetroffen werden: soviel Originalität der Ideen ohne alle Bizarrie

und phantastische Ausschweifung, soviel gründliche Kunst ohne alle wirkungslose Kunsterei oder Schwerfälligkeit, soviel Feuer und Glanz bei so sprechenden Melodien und zartem Ausdruck, auch bei solchem Reichtum ganz eigentümlicher Instrumentierung so schöner Effekt des Hauptinstruments.“

Der erste Satz (Allegro maestoso), in dem so gleich alle Weberschen Stileigentümlichkeiten hervortreten, strahlt festlichen Glanz aus. Sein kräftiges, männliches Pathos läßt daran denken, daß Beethovens 5. Klavierkonzert (in der gleichen Tonart) nur einige Jahre älter ist als Webers Werk, abgleich dieses im Anliegen und Anspruch dem Klassiker fernsteht.

Das zweite, poetische, stimmungsvolle Adagio nimmt mit seinen schönen Farbwirkungen, den zarten Streicherklängen und geheimnisvollen Rufen der Bläser schon „Freischütz“- und „Oberon“-Klänge voraus. Ureigener Weber-Stil spricht nicht nur aus der schwärmerischen Lyrik des Stücks, sondern ebenso aus den glitzernden Läufen, lockeren Arpeggien, gehämmerten Akkorden und dem schließlich verlöschenden, geheimnisvollen Tremolo des Klaviers.

Das Schlußrondo greift die Stimmung des ersten Satzes und seine Virtuosität auf und fügt effektvolle tänzerische Impulse hinzu, so daß sich Webers Meinung, das Konzert sei auch dankbar, bestätigt.

Robert Schumanns 4. Sinfonie in d-Moll op. 120 ist sein sinfonisches Hauptwerk. Sie entstand in seiner glücklichsten Zeit, im „Sinfoniejahr“ 1841, kurz nach der „Frühlingssinfonie“. Ungeachtet ihres großen Reichtums an lyrischen Gedanken und sie bei der Uraufführung am 6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaus unter dem Konzertmeister David nicht den verdienten Erfolg. Doch der Komponist war von dem Wert seiner Schöpfung durchaus überzeugt, schrieb er doch 1842: „... ich weiß, die Stücke stehen gegen die erste (Sinfonie) keineswegs zurück und werden sich früher oder später in ihrer Weise auch glänzend machen“. Zehn Jahre später nahm er die Partitur noch einmal vor. Kurz vor der Uraufführung der zweiten Fassung am 3. März 1853 in Düsseldorf schrieb Schumann dem holländischen Dirigenten: „Ich habe die Sinfonie übrigens ganz neu instrumentiert, und freilich besser und wirkungsvoller, als sie früher war.“ Das Werk

wird im chronologischen Verzeichnis als 4. Sinfonie gezählt. Die Grundstimmung ist ernster, gedankenschwerer als die der „Frühlingssinfonie“, doch gewährt das fast Beethovensche Pathos einiger Abschnitte auch idyllisch-humorvollen Partien Raum. Inhaltlich spiegelt sie Schumanns Kampf gegen alles Philisterhaft-Hohle in der Kunst wie im Leben seiner Zeit wider. Dem Untertitel „Introduktion, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale in einem Satz“ entsprechend sind die vier Teile des Werkes ohne Pausen miteinander verbunden – typischer Ausdruck der Neigung der Romantiker zur Verwischung und Auflösung der klassischen Sonatenform. Die einzelnen Sätze sind nicht nur äußerlich, sondern auch ideell-thematisch eng miteinander verknüpft, wodurch das Ganze den Charakter einer sinfonischen Fantasie erhält und eine Vorstufe zur sinfonischen Dichtung, wie sie später üblich werden sollte, bildet.

Dunkle, ernste Kampf Stimmung waltet in der langsamen Einleitung des ersten Satzes. Eine auf- und absteigende Achtelfigur wird ausdrucksmäßig ausgeschöpft. Stürmisch, in erregten Sechzehnteln setzt das Hauptthema des lebhaften Hauptteiles ein. Es bestimmt mit seinem drängenden Charakter eigentlich das ganze musikalische Geschehen des Satzes, erst in der Durchführung gesellen sich ihm neue Gedanken hinzu, in den Posaunen, in den Holzbläsern (ein Marschmotiv), in den ersten Violinen (eine zarte Melodie, welche die Bedeutung des zweiten Themas erhält). Wie die Gedanken wechseln die Stimmungen. Doch der Schwung des Ganzen führt zu einem jubelnd-hymnischen Ausklang. Nach einem unerwarteten, schroffen d-Moll-Akkord wird man von einem volksliedhaften Thema der Solo-Oboe und des Solo-Violoncellas in die schwermütige Welt des zweiten Satzes, einer Romanze in a-Moll, eingeführt. Dieser klagenden Weise folgt unmittelbar in den Streichern die Achtelfigur der langsamen Einleitung, aus der vom Komponisten der etwas tröstlichere Mittelteil der Romanze entwickelt wird. Der klanglich fein ausgewogene Satz schließt wieder in der Anfangsstimmung.

Energisch-freudig hebt das Scherzo an, ja sogar der Humor stellt sich ein. Aber die straffe Haltung entspannt sich im Trio mehr und mehr und geht fast ins Träumerische über. Beim zweiten Erscheinen des Trios löst sich das Thema förmlich auf, wodurch ein Übergang zur langsamen Einleitung des Schlußsatzes geschaffen wird. Hier erklingt zunächst das Kopfmotiv des Hauptthemas aus dem ersten Satz,

