

Eine ruhige, gesungliche Einleitung (*Adagio ma non troppo*) in c-Moll eröffnet das Werk. Den Mittelteil bildet ein *Andante con anima*; sein liedhaftes, anmutiges Thema, vom Solo-Instrument mit Streicherbegleitung vorgetragen, wird in zwei figurativen, sehr virtuosen Variationen abgewandelt, deren letzte im *Pianissimo* der Pauken verklingt. Zu dem das *Concertino* brillant abschließenden *Allegro*, einem heiter-sprühenden kleinen Rondo im 6/8-Takt, leitet ein langsamer, rezitativartiger Zwischensatz (*Più lento*) mit Verwendung der tiefen Klarinettenregister über, einer für Weber besonders charakteristischen Klangfarbe. Im *Concertino* läßt sich bereits Webers Fähigkeit, die instrumentale Melodik ganz im Sinne des Vokalen zu erfassen, erkennen.

„Die Haupteigenschaften meiner Musik sind leidenschaftlicher Ausdruck, innere Glut, rhythmischer Schwung und überraschende Wendungen“, schrieb Hector Berlioz, der französische Komponist, glänzende Instrumentator, eigentliche Begründer der Programmmusik und Schöpfer der sinfonischen Dichtung, in seinen Lebenserinnerungen. Berlioz' Musik spiegelt die gesellschaftliche und geistige Widersprüchlichkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider, insbesondere die typischen Wesenszüge der Menschen jener Epoche. Ausgehend von Beethovens Pastoral-Sinfonie, in welcher der Wiener Klassiker bekanntlich „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ verlangt hatte, machte der französische Meister die Musik zum Ausdrucksträger seiner dichterisch-programmatischen Vorstellungen. Dabei erschloß er dieser Kunst einen völlig neuen Gefühlsgehalt, eine faszinierende Bildhaftigkeit, die ihn zum „realistischen Romantiker“ werden ließ.

Berlioz, ein besonderer Verehrer der Tonsprache Carl Maria von Webers und seiner neuartigen, originellen Instrumentationskunst, die ungeahnte Charakterisierungsmöglichkeiten vor allem der Blasinstrumente erschloß und an die er unmittelbar anknüpft, besaß einen einmaligen Klangsin. Von Weber, dessen „Aufforderung zum Tanz“ er instrumentierte, empfing er die Anregungen für seine weit in die Zukunft wirkende Instrumentationslehre. Damit wurde das, was dieser seinem Jahrhundert klanglich an Möglichkeiten eröffnet hatte, zugleich ein Ausgangspunkt für die virtuose Orchesterbehandlung Franz Liszts, Richard Wagners, Ri-

chard Strauss', Gustav Mahlers, Claude Debussys u. a. Durch Steigerung der Ausdrucksmittel und des Umfangs des Orchesterapparates erzielte Berlioz ungewöhnliche, neue Klangwirkungen. Das Orchester wurde bei ihm zu einem Instrument, mit dem er virtuose und Klangfarben-„Sensationen“ hervorbrachte. Manchmal entsteht sogar der Eindruck, als ob die musikalische Erfindung bei ihm durch eine „instrumentatorische“ ersetzt wurde. Neben der großen Anregerrolle, die er als Schöpfer des modernen Orchesters und glänzender Klangzauberer spielte, darf man jedoch in dem Meister getrost einen der ganz großen französischen Komponisten sehen.

Die Overtüre „Der römische Karneval“, ein glänzendes, turbulentes Orchesterstück voller federnder Rhythmen, überschäumender Phantasie und kapriziöser Heiterkeit, entstand als zweite Overtüre zu seiner Oper „Benvenuto Cellini“ im Jahre 1844. Deshalb enthält das Stück zwei Themen aus der Oper: das Thema des Karnevalschores mit seinem schwungvollen italienischen Saltarella-Rhythmus und das lyrische Thema aus dem Liebesduett des ersten Aktes, das einen zärtlichen Kontrast zu der tänzerisch-ausgelassenen Grundatmosphäre der Overtüre schafft. Der Titel sagt alles über den Inhalt des Stückes: Volksfreude, zündendes, lebensvolles Karnevalsgeschehen mit Liebesgeflüster, Maskentreiben und wirbelndem Kehraus.

Übrigens hatten die ersten Pariser Aufführungen des „Freischütz“ 1826 Berlioz das noch kaum erschlossene Gebiet des Phantastischen und Spukhaften enthüllt. In der „Symphonie fantastique“ ist dies auch hörbar. Geht nicht auch die Höllenfahrt in „Fausts Verdammung“ in direkter Linie auf das Freikugelschießen und die Wilde Jagd im „Freischütz“ zurück? Als Weber auf seiner letzten Reise – der Fahrt nach London zur Uraufführung des „Oberon“ – im Februar 1826 in Paris Station machte, um berühmte Komponistenkollegen wie Cherubini, Rossini, Ferdinando Paër, Catel und Auber zu treffen, versuchte allein sein glühendster französischer Verehrer, Berlioz, vergeblich, ihn zu sprechen. In seinen „Memoiren“ heißt es darüber: „Wie sehr wünschte ich, ihn zu sehen! Mit welchem Herzklopfen verfolgte ich ihn an jenem Abend. Meine Verfolgung war vergeblich... Im Gegensatz zu den Erscheinungen in Shakespeares Dichtungen blieb er allen Menschen sichtbar, unsichtbar nur einem einzigen“. Mit dem Ausdruck grenzenloser Bewunderung rühmte er Webers „schlichte Wahrhaftigkeit“,

seine „stolze Ursprünglichkeit“ seinen „Haß gegen den Formelkram“. Viel zitiert ist auch sein Ausruf in seiner „Instrumentationslehre“ am Ende der Ausführungen über die Klarinette: „O Weber!!“

Webers Beispiel nationalen Freiheitsdenkens, das verbunden war mit dem aus Aufklärung und Klassik übernommenen menschheitlichen Befreiungsdrang – sichtbar im Sieg des Guten und im Triumph des Volkes in seinen Stücken – regte vor dem Hintergrund der Herausbildung bürgerlich-kapitalistischer Nationalstaaten im 19. Jahrhundert national akzentuierte Opernwerke in Rußland, Böhmen, Ungarn, Polen an. So wie das von Weber als Operndirektor des Ständetheaters in den Jahren 1813 bis 1816 aufgebaute Repertoire den Spielplan des deutschen und später auch des tschechischen Operntheaters in Prag beinahe noch im ganzen 19. Jahrhundert bestimmte, laufen Fäden von seinem Opernschaffen, insbesondere vom „Freischütz“, zur nationalen tschechischen Operproduktion von Bedřich Smetana und Antonín Dvořák, so daß mit Fug und Recht unser heutiges Konzert mit einem Beispiel romantischen Musikdenkens aus der tschechischen Sinfonik ausklingen kann.

Antonín Dvořák schrieb seine Sinfonie Nr. 5 F-Dur als 34-jähriger im Jahre 1875. Das Werk wurde fälschlicherweise lange Zeit als dritte Sinfonie bezeichnet, da es Dvořáks Verleger Simrock aus kaufmännischen Erwägungen 1888 unter dieser Nummer und mit der zu hohen Opuszahl 74 (eigentlich erst op. 24!) veröffentlicht hatte, nachdem vorher bei ihm die in Wirklichkeit später entstandenen Sinfonien D-Dur und d-Moll (ihrem Entstehungsdatum nach Nr. 6 und 7) als Nr. 1 und 2 erschienen waren. Die alte Bezeichnung der fünften Sinfonie als Nr. 3 bezog sich also lediglich auf die Reihenfolge der Herausgabe. Der Komponist widmete das einem sehr fruchtbaren Schaffensjahr entstammende Werk dem großen Dirigenten Hans von Bülow, der ein tatkräftiger Förderer seiner Kompositionen war und ihn in einem Brief aus dieser Zeit den „nächst Brahms gottbegnadetsten Tondichter der Gegenwart“ nannte. Dvořák dirigierte seine am 25. März 1879 unter der Leitung von Adolf Cech in Prag uraufgeführte F-Dur-Sinfonie auch selbst häufig, u. a. in Brünn, Prag, Mos-

kau und am 13. März 1889 auch als Gast des Gewerbehaus-Orchesters in Dresden, des Vorkläfers der Dresdner Philharmonie. Das Werk, das bereits in starkem Maße die Meisterschaft und Ausdruckssicherheit des Komponisten erkennen läßt, wurde von dem Musikforscher Hermann Kretzschmar übrigens als Dvořáks „Pastorale“ bezeichnet – ein Name, der allerdings eigentlich nur für die ersten drei Sätze der Sinfonie, ganz besonders für den ersten, Gültigkeit hat.

Eine idyllische, naturverbundene Grundstimmung besitzt der sonnige erste Satz (*Allegro ma non troppo*). Die Klarinetten und danach die Flöten stimmen das freundliche, aus zerlegten Dreiklängen bestehende Grundthema an, dem ein kraftvolles zweites Thema (*Grandioso*) und ein melodisch einfaches Seitenthema in D-Dur folgen. Nach der frischen, farbenfrohen Durchführung führt die Coda mit einer Vereinigung von Grund- und Seitenthema im *Fortissimo* zu einem letzten Höhepunkt, um dann im *Pianissimo* zu verklingen.

Der zweite Satz, ein etwas melancholisches *Andante*, dessen kantables Hauptthema zuerst von den Violoncelli vorgetragen wird, ist in dreiteiliger Rondoform angelegt. Der Mittelteil (*Un pochettino più mosso*) bringt im Kontrast zum ersten Teil eine Aufhellung der Stimmung. Mit einer rezitativartigen kurzen Überleitung schließt sich der dritte Satz nach einer „ganz kleinen Pause“ unmittelbar an den vorhergehenden an; dann setzt das *Allegro scherzando* mit liebenswürdig-tänzerischen Klängen ein, die wieder unmittelbar die nationale Zugehörigkeit der Ausdruckswelt des Komponisten spiegeln.

Über den pastoralen Charakter der schlichteren ersten drei Sätze hinaus geht das meisterhafte Finale, das mit einer breit ausladenden Anlage, seiner starken dramatischen Spannung und seiner auch harmonisch kühnen, neuartigen Konzeption bereits zu Dvořáks bedeutendsten sinfonischen Sätzen gezählt werden muß. Nach schwankenden Stimmungen, dramatischen Konflikten und lyrischen Episoden kommt es zu Ausbrüchen jubelnder Daseinsfreude. Die hymnische Steigerung des Schlusses gipfelt in der sieghaft-strahlenden Wiederkehr des F-Dur-Hauptthemas des ersten Satzes in den Posaunen, mit der ein Brückenbogen vom Anfang zum Schlußsatz geschlagen wird.

Prof. Dr. habil. Dieter Hörtwig