

# **Landesbibliothek Oldenburg**

**Digitalisierung von Drucken**

**[Konzert-Programme des Landesorchester Oldenburg und  
ähnlicher Oldenburger Veranstaltungen]**

**Oldenburg, 1919-1945**

06.04.1920 - Erstes Konzert des Beethoven-Zyklus, mit Eduard Bach [9 S.,  
mit Illustrationen]

**urn:nbn:de:gbv:45:1-7312**

Dienstag, den 6. April, abends 7 Uhr:

# Erstes Konzert des Beethoven-Zyklus

Solist: Herr Professor Eduard Bach, Kam.-Virt.,  
München

## Programm

1. Erste Symphonie (C-dur), Op. 21, Komp. 1799  
Adagio molto / Allegro con brio  
Andante cantabile con moto  
Menuetto (Allegro molto e vivace)  
Adagio / Allegro molto e vivace
2. Drittes Konzert für das Pianoforte (c-moll), Op. 37,  
Komp. 1800  
Allegro con brio  
Largo  
Rondo (Allegro)

P a u s e

3. Zweite Symphonie (D-dur), Op. 36, Komp. 1802.  
Adagio molto / Allegro con brio  
Larghetto  
Scherzo (Allegro)  
Allegro molto

Konzertflügel Steinway aus dem Piano-Haus C. Klapproth, Oldenburg

Ende 9 Uhr

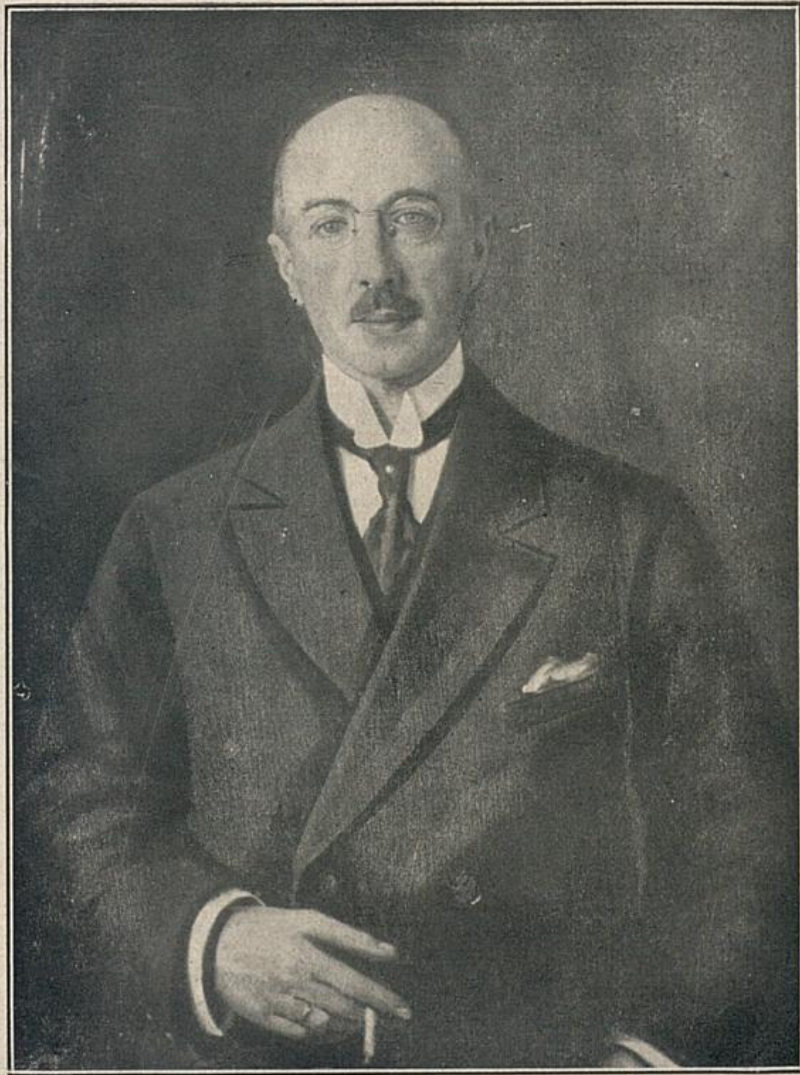
Die öffentliche Hauptprobe  
findet am Konzerttage vormittags 10 Uhr statt  
(Eintrittspreis 3 Mark)



## Erste Symphonie (C-Dur), Op. 21.

Nach den Skizzenbüchern des Meisters und anderen unanfechtbaren Zeugnissen ist diese Symphonie bereits 1791 begonnen worden. Auch aus der Studienzeit bei Albrechtsberger (1794/95) stammen Aufzeichnungen, die später als Bausteine Verwendung fanden. Das Werk dürfte zu Ende des Jahres 1799, spätestens im Januar oder Februar 1800 fertig gestellt worden sein. Gemeinsam mit dem Sektette (op. 20) kam es am 2. April 1800 zur Uraufführung und gefiel. Stand es doch mit beiden Füßen auf dem von Mozart und Haydn vorbereiteten Boden. Daß es gedanklich wie formal in Vielem bereits über diese Vorbilder hinausragte und an zahlreichen Wendungen die „Klaue des Löwen“ erkennen ließ, fiel den Zeitgenossen kaum auf. Wir, denen die ganze Lebensarbeit Beethovens geschlossen vorliegt, vermögen infolge freien Ueberblickes weit eher die Fäden zu erkennen, die sich von dieser oder jener Wendung zum späteren Meister und seiner Ideenwelt hinüber-spinnen, — für den musikalischen Psychologen ein sehr dankbares Amt, das in seinen Erträgnissen davor warnt, diese erste Symphonie auf die leichte Achsel zu nehmen, ihren Gehalt zu unterschätzen. Auch sie zählt zu den breiten Grundsteinen, auf denen jene ragenden Bauten ruhen, die in der Neunten ihre gewaltigste Erhebung verzeichnen.

Die Einleitung (*Adagio molto*) von nur 12 Taktten setzt auf dem Septimenakkord der Unterdominante ein und leitet ihre Gedanken vom Hauptthema ab, dessen Eintritt sie im Bewußtsein innerer Kraft vorbereitet. Dieses Thema eröffnet den Hauptsatz (*Allegro con brio*) als Repräsentant frischer Lebensenergie. Unsere Blicke schweifen für einen Augenblick zu Mozarts „Jupiter“-Symphonie hinüber. Auch in der äußeren Anordnung, der zweimaligen Sequenz in d-moll und G-dur, der Krönung durch die dahinbrausende Tutti-Reprise, stellt sich Beethoven neben die architektonischen Absichten Mozarts. Das zweite Thema in der Tonart der Oberdominante erinnert mit seinem lieblichen



Professor Eduard Bach, München

Wechsel stimmführender Holzbläser ebenfalls an das Vorbild des Salzburger Meisters. Die Violinen nehmen dann die behagliche Melodie auf, unterstützt von Flöte und Oboe. Das fröhliche Nachwort zu diesem lyrischen Intermezzo mit dem absteigenden Sechzehntelmotiv findet man ebenfalls ziemlich notengetreu in der „Jupiter“-Symphonie. Nun aber verläßt mit der Wendung nach c-moll die Darstellung den Boden der Ueberlieferung. Wie in düsterem Sinnen greifen die Bässe auf das Eingangsmotiv des zweiten Themas zurück, spinnen es weiter aus, von dem jähen Stimmungsumschlag selbst wie betroffen und ratlos nach einem Auswege tastend. Ihn weist die Oboe mit der im dritten Takte einsetzenden Kantilene, die, einem tröstlichen Lichtstrahle gleich in das Dunkle fällt und über eine Folge von Modulationen im Crescendo hinweg zum freundlichen Dur, zum Hauptthema in der Dominant-Tonart zurückleitet. Hier bekundet sich, wie Kretschmar richtig bemerkt, „das dämonische Element Beethovens“, das späterhin in den Symphonien von der Eroica an so bemerkenswert und eigenformend in die Erscheinung tritt. Die Durchführung folgt der Methode Haydns, mit motivischen Mischungen zu arbeiten, dabei scheinbar nebensächliche Dinge zur bestimmenden Aktualität zu erheben. Allein nach kühnerer Formung, auch nach Reichthum an Modulationen wächst Beethoven doch hoch über sein Vorbild hinaus. Es sind zunächst wesentlich Teile des Hauptthemas, die in Dur und Moll beschäftigen; dann erscheint auch das Seitenthema auf der Bildfläche in Veränderung und Umkehrung. Auch hier wieder haben wir das Gefühl der Bedrohung inneren Gleichgewichts. Wir sehnen uns nach Befreiung. Zerflatternd huscht in Holzbläsern und Streichern der Ansat des Hauptthemas durch alle Lagen. Endlich erheben die Streicher entschiedenen Einspruch gegen das klagende Motiv der Holzbläser und führen in beherztem Aufstiege zur Reprise, die normal verläuft. Auch für das Codasätzchen liefert das Hauptthema das Material.

Das *Andante Cantabile con moto* beginnt in der Art der langsamen Mittelsätze Haydns mit einer klar entwickelten (sieben-taktigen) Melodie, die kanonartig sich aufbaut. Das zweite Thema ist aus dem ersten abgeleitet. Auch der Schluß des ersten Teiles mit den triolisch konzertierenden Violinen und Flöten auf den pianissimo intonierenden Trompeten und Pauken bei zwischen Streichern und Bläsern wechselnden Begleitakkorden weist noch auf das Haydn'sche Vorbild hin. Ueber diese formale Anordnung schwingt sich die poetische Absicht: dem vorwiegend heiteren, lebenbejahenden ersten Satze der Symphonie

gegenüber lenkt der vorliegende zweite in eine traumhaft-entrückte Stimmung ein, er bedeutet ein stilles Wandeln unter dem sternbesäten Himmelszelt bei nächtlichem Schweigen, vom Hauch der Ewigkeit umweht, sanft und schönheitsvoll. Das schwärmerische Lied wird vom Durchführungsteile unterbrochen. Hier erscheint — eine neue Offenbarung jenes dämonischen Elements — das Hauptthema mit aphoristischen Wendungen in c-moll, lenkt über ein starkes Crescendo nach Des-dur, wo es auf lebhaft rhythmisierter Begleitung der Streicher eine Reihe neuer Eindrücke von bedeutsamer Größe schafft. Daneben bewundern wir die Dekonomie der Mittel als Zeugnis echter Meisterschaft. Denn das ganze visionäre Intermezzo ruht eigentlich nur auf einem Motiv von zwei Tönen. Die Rückkehr aus weiten Fernen zur Reprise des Hauptthemas ist nicht minder ein Meisterstück des in Tönen Dichtenden. Das Thema wird wieder von den zweiten Violinen aufgegriffen, von den Violoncellen mit einem gestoßenen Sechzehntelmotiv contrapunktiert. Die Weiterführung steigert gegenüber dem ersten Teile noch die Innigkeit und warme Beseelung des Ausdrucks. Die Coda bringt dann das melodische Leitmotiv des ganzen Satzes noch einmal zu vertieftem Bewußtsein.

Menuett und Trio, hier noch nicht als Scherzo, sondern unter Haydn'scher Benennung eingeführt, erheben sich wesentlich über dem Tanzcharakter der älteren Form empor. Das feurig drängende, auf dem Tonleiteranstieg aufgebaute Menuett-Thema beweist, wie Beethoven auch diesen Satz der Symphonie von seiner ursprünglichen Bestimmung loslöst und in den Bereich der dichterischen Gesamtidee eingliedert. Die Daseinsfreude in einer neuen Aeußerung, im breiten Crescendo aus der Tiefe zur Höhe steigend, also Entwicklung der Lebenskraft zu voller Betätigung. — Das Trio verdankt seine nachhaltige Wirkung der Gegensätzlichkeit innerhalb der thematischen Bildung: Breite Bläserharmonien auf trochäischen Rhythmen, in die eine sanfte Achtelfigur der Geiger auf und ab steigend freundliches Leben trägt.

Der Finalsatz (Adagio — Allegro molto e vivace) greift auf die Haydn'sche Rondoform zurück. Die Maße sind knapp, die Themen sinnfällig und liebenswürdig, tändelnd und grazios, der ganze Aufbau zeigt durchsichtige Klarheit, sprudelnder Humor und Witz kommen in durchaus naiver Form zum Rechte. Daß ein Musiker wie Hector Berlioz dieser sonnigen Heiterkeit eines deutschen Gemüts als Franzose verständnislos gegenüberstand, beweist sein herbes Urteil über den Satz, den er als „kindisch“ bezeichnete. — Die Adagio-Einleitung von

sieben Takte beruht auf einem Scherzo, auf dem mit jedem neuen Ansätze erweiterten Tonleiteranstiege, der dann in seiner vollen Entwicklung das schlichte, neckische Hauptthema einführt. Jener Tonleiter-Anstieg spricht bei der Entwicklung des Satzes ein gewichtiges Wort mit, namentlich dort, wo er in der Vergrößerung zu allerlei lustigen Kombinationen führt. Der Uebergang zum zweiten Thema holt weit aus, dieses selbst bildet weniger einen Gegensatz, als die weitere Ausspinnung jener glücklichen durch den ersten Partner angeregten Stimmung. Beim Uebergang zum Durchführungsteile fallen verschiedene pathetische Akzente, die aber mehr koloristische Absicht als poetische Bestimmung verraten. Motive des Hauptthemas führen aus dem hellen C-dur nach dem schattigen B-dur. Ein emsiges Frage- und Antwortspiel zwischen den auf- und niedersteigenden Sechzehntelläufen der Streicher lockt allmählich auch die Holzbläser zum Mittun an, bis das ganze Orchester bei kräftiger Aeußerung die Reprise vorbereitet. Die durch zwei Fermaten eingeführte Coda greift auf das Hauptthema zurück, dessen Eingangsmotiv sich ja für Imitationscherze prächtig eignet. Weiter tritt dann in Oboen und Hörnern ein fröhliches Fanfarenmotiv als fester Halt in den Mittelstimmen hinzu, um den sich die Sechzehntelphrasen, von den einzelnen Instrumentengruppen aufgenommen und weitergeführt, als gefällige Ornamente ranken.

Prof. Max Chop, Berlin.

## Zweite Symphonie (D-Dur), Op. 36.

In Beethovens Skizzenbuche, das vom Oktober 1801 bis zum Mai 1802 reicht, finden sich Beiträge für den letzten Satz der D-dur Symphonie. Andere uns erhaltene Niederschriften des Meisters beweisen, daß ihn das Werk bereits im Jahre 1800 beschäftigte. In der Partitur vollendet wurde es während des Heiligenstädter Aufenthalts Beethovens im Sommer 1802, zum ersten Male aufgeführt unter Leitung des Komponisten in einem Wiener Konzerte am 5. April 1803 neben dem dritten Klavierkonzert in c-moll, der ersten Symphonie in C-dur und dem Oratorium: „Christus am Delberge“. Das Publikum gab der ersten Symphonie den Vorzug, weil es den „neuen Geist“ der zweiten nicht so schnell zu fassen vermochte. Auch die Kritik wußte mit der Komposition nichts Rechtes anzufangen. Sie begnügte sich damit, von „dreiviertel Stunden lang ausgeführten Schwierigkeiten“



zu reden. Erst Friedrich Rochlik erkannte den Wert des Werkes, indem er in der „Allg. musikalischen Zeitung“ schrieb: Diese zweite Symphonie sei „das Werk eines Feuergeistes, das bleiben würde, wenn tausend jetzt gefeierte Modefachen längst zu Grabe getragen wären“. — Jener „neue Geist“, der die Zeitgenossen ratlos und mißtrauisch machte, bestätigt sich nicht allein im erweiterten dichterischen Gesichtskreise, in der vertieften Gedankengebung, im Schwung des Ausdrucks, in größerer Geschlossenheit und Stileinheitlichkeit, in einer gewissen (für die damalige Zeit) Selbstherrlichkeit der Technik, — er wird erst zum vollen Bewußtsein kommen, der die unsäglichen Leiden jenes Sommers in Heiligenstadt, das dort niedergeschriebene Testament und seinen Nachsatz kennt, und dann die D-dur Symphonie als Sieg reiner Lebensfreude über die Gebrechen des Körpers und die Verzweiflung am Dasein, — als im Kampfe abgerungene Lebensbejahung entgegentritt. Beethoven bekannte um jene Zeit dem Freunde Wegeler: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich jede Gesellschaft, weil mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: Ich bin taub!“ — Die Hoffnung des Meisters, in ländlicher Abgeschiedenheit zu genesen, erfüllte sich nicht, die Befürchtung, einer unheilbaren Krankheit gegenüber zu stehen, ward zur Gewißheit. So entstand das erschütternde Heiligenstadter Testament, kurz vor der Rückkehr Beethovens nach Wien sein trostloser Nachsatz: „So nehme ich Abschied von Dir — und zwar traurig. Ja, die geliebte Hoffnung! die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilt zu sein, sie muß ich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hierher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommermonaten beseelte, er ist verschwunden, O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? — Nein, o es wäre zu hart!“

So recht eigentlich aus dieser Stimmung innerer Zwiespältigkeit heraus geboren ist die breit angelegte Einleitung zur Symphonie (*Adagio molto*) mit ihren markierten Tuttischlägen, die hilfsbereite Kräfte zur Ueberwindung feindlichen Geschicks aufbieten und zu einem fast bedrohlich erklingenden Höhepunkte führen, dessen herber Moll-Abstieg als notengetreue Parallelstelle zum ersten Teile der „Neunten“ den Ausdruck freudloser Verlassenheit annimmt. In diesem kritischen



Augenblicke greift die Selbstüberwindung entscheidend ein; das starr und herausfordernd erklingende Dominant-A wird als Orgelpunkt zum festen Halt für neue, emsig sich regende Lebenskräfte (die leichtbeschwingte Bewegung der Streicher), das sich zusammenballende, finstere Gewölk zerflattert, des Himmels tiefe Bläue, der Sonne erwärmende Strahlen brechen mit dem ersten Thema des Hauptsatzes (*Allegro con brio*) hervor. Die Krisis ruht also hier in der Exposition, sie wird zum Ausgangspunkte für das Werk. Das mit willenskräftiger Bestimmtheit sich gebende, antriebsfrohe Hauptthema, getragen von den pochenden Begleitachtern der Geigen, umspannt das Element, das zur sieghaften Ueberwindung führte, das zweite oder Seitenthema in Klarinetten, Fagotten und Horn das frohe Gefühl der Geborgenheit im Schutze der heiteren, lebenbejahenden Stimmung. Klarheit und Uebersichtlichkeit der ganzen Anlage, die sonatenmäßig mit Durchführung, Reprise und Coda schließt, machen einen Kommentar überflüssig. Erwähnenswert ist der gleichsam als Mittler zwischen beiden Hauptthemen sich bewegende, mehr als Motiv anzusprechende Gedanke, der in Dezimen absteigt und sich ebenfalls als ein Kind der Ueberwindung und des Siegesbewußtseins ausweist.

Der langsame Mittelsatz (*Larghetto*), einer der innigsten, im Ausdruck tiefster Glückseligkeit naivsten Sätze Beethovens, steht unter dem Motto: „Ueberwunden!“ Sein Melodienreichtum ist schier unerschöpflich; so viel Empfindungen drängen sich auf den Schaffenden ein, daß er die Zahl der Themen verdoppelt, alle getragen vom Bewußtsein des Friedens und inneren Behagens, nach Tonart und Instrumentalfassung verklärt anmutend. Das Hauptthema, mit dem der Satz beginnt, gibt in zwei schönheitsvoll angelegten, achttaktigen Perioden den Zustand völliger Ausöhnung mit dem Geschick wieder. Nur andeutungsweise klingt etwas von Resignation durch, die bald vom liebenden Idealismus des Dichterherzens und — von seinem sonnigen Humor zum Schweigen beschieden wird. Die beiden zweiten Themen — das erste von Klarinette und Fagott hingefungen, von den ersten Geigen abgelöst, das zweite in den Violoncellen, beide vom ruhigen Pulsschlag der Sechzehntelbegleitung getragen, — sind Kinder jenes echten Humors, der die Welt in ihrer Größe wie Kleinheit umschließt und dem das verzeihende Lächeln für des Lebens Einfalt um die Lippen schwebt.

Im Scherzo (*Allegro*) verbindet sich „Strenges mit Zartem, Starkes mit Mildem zu gutem Klang“, getragen von stürmisch vor-

wärts eilendem Lebens- und Tatendrang. Das aufsteigende Grundmotiv des Hauptthemas, anfangs zur Imitation benutzt, wird am Schlusse des Gedankens zur Fanfare, und die Verteilung von Soli und Tutti ergibt reizvolle Farbenspiele. — Das Trio trägt einen neuen Gedanken in die Stimmung, sein Thema weist fast bukolischen Charakter auf. Die herb in solches Behagen hineinklingenden *storzati* bei der Wendung nach Fis-dur sind die letzten Erinnerungen an das Durchringen vom Leid zur Freude, — eine kurze aber ungemein sinnfällige Hindeutung.

Das unabweisbare Schlußgefühl kommt im Finalsatz (*Allegro molto*) namentlich durch das Hauptthema mit seinem Beginn auf der Dominantseptime zu entschiedenster Geltung. Wir haben von Anfang an, wo das Orchester mit diesem launigen „Schluß“-Rufe einsetzt, das Gefühl frohen Ausflingens. Auch hier wieder jener „breite, stürmisch dahin brausende“ Lebensstrom von unerschöpflichem Inhalt, der immer neue Sequenzen gebiert, gleichwohl das Endziel mit größter Bestimmtheit ins Auge faßt. Umsonst stellen sich ihm zwei zweite Themen entgegen, um seinen Lauf zu hemmen, das eine geruhig in den Violoncellen beginnend und in wohligh klingende Nachahmungen überleitend, gleichsam das Lächeln des stillglücklichen Dueten, — das zweite als Repräsentant des „Abdagiogeistes in Allegroform“, ein den Holzbläsern überantworteter, schwelgerischer Gesang. Die innere und äußere Anordnung folgt den alten Gesetzen der Struktur. — Der Schlußteil (Coda) bringt dann noch manch überraschende Wendung: Die Mitleidsamkeit im Widerstreite gegen die unaufhörlichen „Schluß“-Rufe, den jähen Stillstand auf den beiden Fermaten, das erneute Drängen der nimmermüden Streicher, den feierlichen Halb- und Ganztaktschritt, endlich das Aufraffen zu dem in hellem Jubel verflingenden Ende.

Prof. Max Chop, Berlin.

