

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

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

Oldenburg, 1919-1945

19.04.1920 - Drittes Konzert des Beethoven-Zyklus, mit Emmy Knoche [9
S., mit Illustrationen]

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



Fräulein Emmy Knoche, Braunschweig

Montag, den 19. April, abends 7 Uhr:

Drittes Konzert des Beethoven-Zyklus

Solistin: Fräulein Emmy Knoche, Braunschweig

Programm

1. Vierte Symphonie (B-dur), Op. 60, Komp. 1806

Adagio / Allegro vivace

Adagio

Allegro vivace

Allegro ma non troppo

2. Fünftes Konzert für das Pianoforte (Es-dur), Op. 73,
Komp. 1809

Allegro

Adagio un poco mosso

Rondo (Allegro)

Pause

3. Fünfte Symphonie (c-moll), Op. 67., Komp. 1807

Allegro con brio

Andante con moto

Allegro

Allegro

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)



Vierte Symphonie (B-Dur), Op. 60.

Das Entstehungsjahr der Symphonie ist 1806. Möglich, daß erste Niederschriften in eine frühere Schaffenszeit Beethovens zurückreichen. Neben den Entwürfen zu „Fidelio“ fand die Vollendung der Partitur statt, die ersten beifällig aufgenommenen Wiedergaben datieren aus den Jahren 1807 und 1808. Im Druck erschien das Werk 1809. Seine Wertbemessung läßt bis zum heutigen Tage auf eine Verkennung des Inhalts in den Kreisen zahlreicher Musiker und Musikfreunde schließen, die ihr den beiden Partnern nach links und rechts gegenüber (der „Eroica“ und der in c-moll) eine minder bedeutsame Stellung zuweisen. Dieses Urteil beruht auf einer Verkennung innerster Stimmungsmomente, wie sie sich als ausgleichende Faktoren beim Genie mit psychologischer Notwendigkeit zwischen sieghaft-glänzenden Erhebungen betätigen und jene Ablenkung herbeiführen, aus der neue Antriebe für künstlerische Kraftentfaltung gewonnen werden. Die „Vierte“ unterscheidet sich nach Klangfärbung, Charakter und Eigenart wesentlich von den Werken 55 und 67. Ein phantastisches Selbstdunkel ruht nahezu über allen Sätzen, der sinnende Zug tritt selbst dort nur vorübergehend zurück, wo ein lebhafter Pulsschlag zum Bekenntnis herzlicher Freude und zur unumwundenen Lebensbejahung auffordert, ein romantischer Zug mischt sich mit der Neigung zum Schwelgen in klangvollen, gleichwohl durchweg leicht verschleierten Harmonien, das Leidenschaftliche des Ausdrucks steht in den Themen wie ihrer Durcharbeitung hinter einer abgeklärt ruhigen, mit dem Hauche der Antike berührenden Schönheit zurück. Aus diesem Grunde nannte auch Schumann die Symphonie die „griechisch schlank“.

Das den ersten Satz einleitende *Adagio* umschließt in seinen Eingangstakten jenen Gang zur sinnenden Betrachtung, die sich gleichsam in die dämmernden Tiefen der Dichterseele versenkt, um aus ihnen zu schöpfen. In das Fremdartig-Starre des Ausdrucks mit seinem

ausgesprochenen Moll-Charakter und dem feierlich-langsamem Abschrift tragen die Violinen durch Andeutung des ersten *Allegro*-Hauptthemas den Anstoß zur allmählichen Loslösung von jener Erstarrung hinein. Wohl klingt es aus den Violoncellen wie leise Seufzer, kehrt die unbewegliche Eingangsschilderung zurück, dann aber leitet die Darstellung (über die enharmonische Verwandlung des Ges in Fis) zu selbstbewußter Betätigung der belebenden Kraft über, die mit ihrer Regsamkeit den Sieg davon trägt und endlich in wenigen Taktten der Ueberleitung *fortissimo* den Hauptsatz (*Allegro vivace*) mit seinem lebenswürdigen, frisch pulsenden ersten Thema einführt. Die anmutvolle Schlankheit des Ausdrucks überrascht. Den gestoßenen Vierteln der vier ersten Takte treten als wirksamer Gegensatz die gebundenen Akkordfolgen der Holzbläser zur Seite, indem sie zugleich die kräftige Rückkehr des Themas vorbereiten. Das angegliederte, selbständige Nebenthema setzt mit emsiger Rührigkeit, die einer humorvollen Untermischung (die *pp*-Staccato-Viertel des ersten Fagotts) nicht entbehrt, die Aufgabe des Partners fort, um im Hauptthema (Violinen bei Betonung der Ganztaktzäsur durch das übrige Orchester) sich aufzulösen. — Nun der fast unvermittelte Einsprung in das zweite Thema, das aus zwei periodischen Gruppen besteht, beide von den Holzbläsern bestritten, die zweite in kanonartiger Imitation fortschreitend. Fraglos deuten sie auf die Natur als unerschöpfliche Quelle neuer erquicklicher, aufrichtender Eindrücke hin, strömen das Behagen eines von Leid befreiten Herzens aus. Zwischen beiden taucht allerdings im halbtaktigen *unisono*-Anstieg der Streicher das Motiv des Sinnens wiederum auf, aber offenbar überwunden durch abgeklärte Lebensheiterkeit. — Die Durchführung spinnt zunächst das Hauptthema weiter aus und bezieht dann ein kurzes neues Thema von vier Taktten ein, das von der Klarinette an die beiden Violingruppen abgegeben und mit dem Hauptthema kontrapunktiert wird. Allmählig ebbt die Darstellung ab, läuft *pianissimo* auf *H-dur* aus, bis die Pauke im *Crescendo* auf einem lang ausgesponnenen Orgelpunkte alles wieder zu kraftvoller Betätigung wachruft und über kühne Anläufe der Streicher endlich das Hauptthema zurückkehren läßt (Reprise). Die Anordnung ist nunmehr die bekannte. Verwiesen sei nur noch auf die im Beginn der Coda stehende Mischung von bukolischen und lustig-eigenwilligen Elementen wie auch auf die Rundgebung starken Wollens am Schlusse des Satzes.

Das *Adagio* ist in seiner Thematik und Innen-Architektur auf einfache Maße beschränkt, seine Hauptweise trotz der scharfkandierten

Sechzehntelbegleitung der zweiten Violinen, die gleichsam das Motiv der Tatkraft in die Darstellung hineinragen, der andachtvoll gestimmte, mit dem Zuge leichter Melancholie behaftete Gesang eines großen Poeten. Ihn hebt das Gegenthema der Bratschen noch schärfer heraus. Mit der Zeit überträgt sich der zuckende Rhythmus der Begleitung auf erweiterte Gruppen, immer lebhafter und blühender wird die Ausgestaltung (die 32tel-Figuren der Streicher), gleich Sonnenstrahlen blüht der Humor auf. Da bescheidet der Eintritt des zweiten Themas in der Klarinette die ungestüm werdenden Geister zur Ruhe. Seine Stimmung grenzt in den Eingangstakten ans Herbe und Wehmutvolle. — Dieser Stoff bestreitet den knapp gehaltenen Satz, stellt kräftige Hebungen neben verträumte Partien, bringt das Hauptthema immer reicher und abwechslungsreicher ausgeschmückt, läßt aber nirgends das ornamentale Beiwerk über den melodischen Gedanken hinauswachsen und beweist, daß Beethoven bei größtmöglicher Sparsamkeit der Mittel eine bewunderungswürdige Tiefe wie Vielseitigkeit des Ausdrucks erreicht.

Der dritte Satz ist kein Menuett oder Scherzo, sondern trägt als schlichtes Stimmungsbild im Rahmen des Ganzen nur die Zeitmaßbezeichnung *Allegro vivace* am Kopfe. Das erste Thema läßt sich mit seinem rhythmischen Gegensatz von $\frac{2}{4}$ in $\frac{3}{4}$ Takt ziemlich querköpft und launenhaft an. Seine fast trockigen Züge prägen die auf- und niedersteigenden, in Holzbläsern und Streichern abwechselnden Vierteltakten noch schärfer aus. Das seelische Gleichgewicht, das vor dem noch als zurückgewonnen gelten konnte, sieht sich hier durch Einmischung fremder, über die Augenblicksstimmung hinausreichender Einflüsse bedroht. So wird es Zeit, im Trioteile (un poco meno *Allegro*) ein wirksames Gegengewicht zu schaffen und die lebenswarme, glückselige Beschaulichkeit zu ihrem Rechte kommen zu lassen. Den Eingang des Satzes beherrschen fast ausschließlich Holzbläser und Hörner (von den eingestreuten, neckischen Violinvorschlägen abgesehen) mit einer bukolisch gefärbten Weise. Weiterhin bilden dann die Streicher auf einem *ostinato*-Basse den raunenden, orgelpunktartigen Untergrund für das Hauptthema: Wogen der Wipfel, Rauschen des Waldbaches, darüber schwingt sich der entrückte Gesang des Dichters. Ein kleines Seitenstück zur „Szene am Bach“ aus der Pastorale.

Der *Fin als a* ist ein *Allegro ma non troppo*, würde auf Haydn und Mozart hinweisen, wenn ihm nicht die herben Untermischungen ein durchaus Beethovensches Gepräge liehen, auch die außerordentliche Kraft und Geschlossenheit des Ausdrucks das künstlerische Profil stark

hervortreten ließen. Das erste Thema legt in lebhafter Sechzehntelbewegung breit aus. Seiner Unrast tritt das zweite, erst in der Oboe, dann in der Flöte, mit der Absicht entgegen, den ungestümen Lauf zu hemmen. Die Begleittriole der Klarinette gesellen jene Geschäftigkeit bei, der ein Schimmer des verklärten Patriarchalismus anhaftet. Daß vom sinnenden Grundgedanken des ganzen Werks noch Reste übrig geblieben sind, beweist der über den bewegten Streichern ruhende Orgelpunkt, gleichsam das kontemplative Element, das die naive Daseinslust überwacht. — Die Durchführung, im Wesentlichen vom Hauptthema bestritten, bringt mehrere Wendungen zögernder bis resignierender Art, denen aber im Weiteren melodische Floskeln von mozartischer Lieblichkeit die nachhaltigere Wirkung nehmen. Humorvoll berührt kurz vor dem Schlusse das Stocken der lebhaften Pulse, das Auftauchen des Hauptthemas in der Vergrößerung (Achteln) *pianissimo* mit den Ruhepunkten auf drei Fermaten, zu denen die überschäumende Laune der letzten sechs Takte in heiterem Gegensatz steht.

Prof. Max Chop, Berlin.

Fünfte Symphonie (c-moll), Op. 67.

Die ersten Niederschriften für die Symphonie finden sich in Beethovens Skizzenbüchern vom Februar und März 1804 neben Gedanken zu „Fidelio“ und zur ersten „Leonore“-Duvertüre; doch dürften die allerersten Eingebungen bis in das Jahr 1800 zurückreichen. Zwischen Absicht und Ausführung traten dann andere Kompositionen, unter ihnen das Tripelkonzert, das G-dur-Klavierkonzert, die vierte Symphonie in B, die Quartette Werk 59, das Geigenkonzert. Vollendet wurde die fünfte Symphonie in dem Zeitraume zwischen April 1807 und Dezember 1808 (dem Monat der Uraufführung), jedenfalls im Frühjahr 1808. Die erste Wiedergabe erfolgte im Konzert am 22. Dezember 1808; im April 1809 erschien die Partitur bei Breitkopf & Härtel. Das große Publikum brachte dem Werke bei der ersten Begegnung nicht allzu tiefes Verständnis entgegen. Ein Teil der Schuld hieran mochte auf die ermüdende Länge des damaligen Programms zurückzuführen sein, das neben der Symphonie in c-moll die „Pastorale“, das vierte Klavierkonzert, die „Ah perfido“-Arie, die Chorphantasie mit Klavier und Orchester u. a. aufwies. Gar bald erkannte man indessen die gewaltige, erschütternde Größe, die ihren Eindruck selbst auf naive Gemüter nicht verfehlte. Robert Schumann läßt seinen Cusebius

von einem Knaben berichten, der beim Uebergange in den letzten Satz sich fester an ihn schmiegte, und auf die Frage, was ihm sei, antwortete: Er fürchte sich! und im Berichte Schumanns über eine Aufführung am 1. Januar 1841 heißt es von der Symphonie: „So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Innern, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleichwie manche große Erscheinungen in der Natur; die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen“. — Goethe, dem der junge Felix Mendelssohn den ersten Satz vorspielte, zeigte sich tief ergriffen. „Das ist sehr groß, ganz toll“, brummte er wie im Selbstgespräch geraume Zeit später noch vor sich hin, von der Begegnung unablässig beschäftigt, „man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein! Und wenn nun alle die Menschen zusammen spielen!“ — Nach der ersten Wiedergabe der Symphonie in Paris unter Habeneck war Lesueur, der Lehrer Berlioz', derart außer sich, daß er erklärte, „er habe seinen Kopf nicht wiederfinden können, als er beim Geingehen den Hut aufsetzen wollte.“

Ueber den Inhalt des außerordentlichen Werkes und die mit ihm sich verknüpfende dichterische Vorstellung ist viel geschrieben worden. Man hat ihr einen Leitgedanken, wie: „Durch Nacht zum Licht“, „Durch Kampf zum Siege“, „Per aspera ad astra“ vorangestellt. Schindler berichtet von einem Hinweise Beethovens, daß die ungestümen Eingangssachtel des ersten Satzes das „Hochen des Schicksals an die Pforte“ versinnbildlichen sollen. Ludwig Nohl trifft wohl das Richtige mit der allgemein gehaltenen Erklärung: „Die c-moll-Symphonie feiert den Sieg der eigenen sittlichen Kraft über Hemmung und Mißgeschick. Es ist eine Erinnerung an die schon vor 1800 beginnende Ertaubung des unglücklichen Meisters. Daher sind hier die schärfsten Rhythmen als Ausdruck jener Willensstärke zu finden, die im Bewußtsein eines höheren und gottentstammten Daseins sich selbst zu diesem hohen Berufe aufrecht erhalten will und der Welt ein neues Gesicht geben möchte, — auch das eine vermag: ihr ein Bild des besseren Willens zu zeigen, der durch Ueberwindung seiner selbst von ihr frei und damit Herr seiner selbst wird.“ — In diesen Hinweisen ruhen zugleich die großen Berührungsflächen zwischen „Eroica“ und c-moll-Symphonie, — psychische, dem innersten Seelenleben angehörende Momente, die beiden gemeinsam sind.

Der erste Satz (*Allegro con brio*) weicht in seinem Bau insofern vom seitherigen Stile Beethovens ab, als er sich fast durchweg aus motivischen Bestandteilen zusammensetzt, aus der Aneinanderreihung

jener vier Schläge, die in bedrohlicher Starrheit und Unerbittlichkeit dem Danteschen Motto über der Höllenpforte gleichen: „*Lasciate ogni speranza*“. Es ist ein Motiv, das nicht allein für die Entwicklung dieses Satzes von entscheidendem Einfluß wird, sondern auch in den übrigen Abschnitten der Symphonie versteckt oder offen wirkt und mitgestaltet. Es leitet das zweite Hauptthema ein und begleitet es, tritt im Durchführungsteil scharf hervor, erscheint beim Ringen und Messen der Kräfte, in die Ganztaktakorde mit ihrem Wechsel zwischen Streichern und Bläsern gleichsam zusammengezogen bei verdichteter Fassung. In diesen dämonischen Kampf zwischen grausamem Schicksal und titanischem Willen wirkt zwar das zweite Thema einige freundliche Lichter; indessen meldet sich in den Bläsern unablässig das Schicksalsmotiv, das es zur eigentlichen vollen Freude nicht kommen läßt. Dennoch finden sich auch Hindeutungen auf den winkenden Sieg in kurzen Augenblicken des Atemschöpfens. Neben der knappen Fassung, die der für die strenge symphonische Form vorgeschriebenen Entwicklung folgt, überrascht die glänzende Beherrschung der Instrumentalfarben, namentlich unter Berücksichtigung der verfügbaren, verhältnismäßig bescheidenen Orchestermittel.

Der Kampf hat ausgetobt; im langsamen Mittelsatz (*Andante con moto*) fließen dem von herbem Lebensschicksal zu Boden Geschlagenen neue Kräfte zu, unter dem trostreichen Zuspruch freundlicher und erhebender Eindrücke vollzieht sich die allmähliche Genesung. Die Einfachheit des Aufbaus würde an Haydn erinnern, wenn nicht der Inhalt so bedeutsam über die schlichte Form hinausragte. Beethoven verändert zwei Themen, von denen das erste noch unter dem Eindruck soeben überwundener Katastrophen steht, während das zweite, obwohl von seinem Partner abgeleitet, namentlich in der ersten Halbperiode auf die Erlösung vom Leide hindeutet, in der zweiten Hälfte mit dem Ausdruck schmerzlicher Klage untermischt ist. Etwa die Mitte zwischen beiden hält ein kurzes Seitenthema; hier folgt leisem Seufzer die innige Weise des Trostes auf dem Fuße. — Ueber die mit dem angeführten Stoffe vollzogenen Steigerungen und das Zurücksinken gegen den Schluß hin gibt es kaum etwas zu sagen. Charakteristisch ist das Verklingen, das mit einem langen Nachwort des ersten Themas zu enden scheint, bis die tiefen Streicher das zweite kräftig aufgreifen und mit ihm die Blicke von der Gegenwart hinweg auf die Zukunft lenken, der die Vollendung des Sieges vorbehalten bleibt.

Dritter und vierter Satz (*Allegro*) der Symphonie sind miteinander verschmolzen; an die Stelle des Scherzos tritt ein reich-

gegliedertes **Allegro** in **c-moll** mit einem dem Trio nachgebildeten **Dur-Teile**. Ein einheitlicher Gedanke verbindet die beiden Abschnitte eng miteinander; die Zäsur bildet jener Uebergang, der „das Fürchten lehrt“. Im Finale selbst greift Beethoven dann noch einmal auf den dritten Satz zurück. Sein einleitender Gedanke hat den kühnen Troh und starken Willen nicht abgelegt, ebensowenig das zweite Thema, das im Horn bedeutsam auf das Hauptmotiv des ganzen Werkes in triolischem Rhythmus zurückgreift, auch im Seitensatze fraglos von unruhigen, schmerzlichen Empfindungen beschäftigt wird. Im **Dur-Mittelteile**, dem sogenannten Trio, läßt es sich beinahe wie Humor an; aber es ist nicht der Humor, wie ihn Schubert im Trio seiner großen **C-dur-Symphonie** betätigt, vielmehr eine Ableitung aus dem Hauptthema dieses Satzes, und die fugato-Form läßt deutlich genug erkennen, daß die Kräfte noch unruhig kreisen. In der Ueberleitung ballen sie sich dann immer bedrohlicher zusammen, in einem langen Crescendo zum Ausbruche drängend, der in dem Siegesjubelliede des **Finale-Hauptthemas** erfolgt. Jetzt erst scheint jedes Hemmnis überwunden zu sein. Ein unerschöpfliches, jauchzendes Bestätigen der endlich errungenen, inneren Freiheit, des Triumphes über ein düsteres Geschick durch die Kraft des Willens! Welche Vielseitigkeit des Ausdrucks für die Freude! Das fanfarenartige Seitenthema gefüllt die Stimmung warmbeseelten Empfindens zum stolzen Siegesliede; das triolische Nebenthema zeigt, wie sich neue Kräfte zur Betätigung melden und einem frischen Quell gleich dahinsprudeln, gewonnen aus dem Kampfe mit dem düsteren Geschick, daher aus den Rhythmen des großen Leitmotivs erstanden. Das zweite Hauptthema gibt sich zunächst als Weise stiller Glückseligkeit, um in der Reprise zu einem stolzen Triumphgesange anzuwachsen, der aller Welt die tiefe Freude des vom Leid entlasteten Herzens verkündet. — In die weit ausgespinnene Coda trägt das erste Seitenthema die ausgesprochene, froh bewegte Schlußempfindung hinein; vom Fagott wird sie ans Horn, von diesem an die Flöte weitergegeben, aus der Tiefe zur Höhe strebend und hier drängenden Ausdruck annehmend. Endlich vereinigen sich alle klingenden Aeußerungen zu dem jubelnden Rufe: „Sieg! Sieg!“ Das in solchem Bewußtsein schwelgende Gefühl bedarf zu seiner Befriedigung der Mitteilung, die nur in unaufhörlicher Aeußerung an alle, die es angeht, Genugtuung findet.

Prof. Max Chop, Berlin.