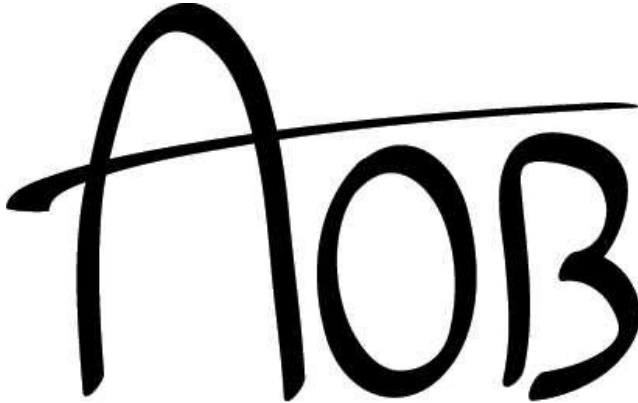


Großer Sendesaal des RBB  
Sonntag, 25. November 2018, 16.00 Uhr

---



---

Akademisches  
Orchester Berlin

---

# Konzert

Solistin: Marija Krasnyuk, Violine

Leitung: Peter Aderhold

# Das Programm am 25. November 2018

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

**Egmont - Ouvertüre op.84**

Dmitrij Schostakovitsch (1906 - 1975)

**2. Violinkonzert cis-Moll, op.129**

Moderato - Allegretto - Moderato

Adagio

Adagio - Allegro

---

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 - 1847)

**Symphonie Nr.5 d-Moll, op.107**  
**“Reformation”**

Andante - Allegro con fuoco

Allegro vivace

Andante

Choral: Ein feste Burg (Andante con moto) - Allegro maestoso

# Ludwig van Beethoven, Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“, op. 84

(Überarbeitete Fassung des Artikels vom 10.03.2002 mit neuer Bebilderung)

**Besetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher.  
**Spieldauer:** ca. 8 min

Bei der Komposition der Musiken zu Goethes „Egmont“ (insgesamt zehn Nummern) verschränken sich, wie so oft bei Beethoven, äußere Anlässe – hier ein Kommissionsauftrag des Wiener Burgtheaters aus dem Jahr 1809 – mit inneren Beweggründen: Beethoven litt, wie viele Wiener, unter der napoleonischen Besatzung und erlebte hautnah, was Okkupation durch eine fremde Macht bedeutete. Der von Goethe in eben diesem Sinne aufbereitete Freiheitskampf der Niederländer gegen die spanische Besatzung berührte Beethoven im Innersten, wie ein Brief an seinen Verleger Breitkopf & Härtel zeigt: ... *[Habe diese Musik] „bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben und ... um dieses zu zeigen nichts von der Theaterdirektion dafür genommen“*. Die Erstaufführung fand am 15. Juni 1810 in Wien statt.

Beethovens Musik lehnt sich eng an Goethes Vorlage von 1788 an. Erinnern wir uns: Graf Egmont, dem *„die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht“*, macht sich durch seine Weigerung, hart und repressiv gegen das aufbegehrende Volk vorzugehen, bei den spanischen Machthabern unbeliebt. Seine liberale Gesinnung lässt ihn bei Hofe gefährlicher erscheinen *„als ein entschiedenes Haupt einer Verschwörung“*. Graf Alba wird ausgesandt, ihn zu eliminieren. Egmont ignoriert die drohenden Vorzeichen – die Abdankung der ihn schützenden Regentin und die Warnungen seiner Freunde – und genießt sorglos und vertrauensvoll-leichtsinnig seine Liebe zu der Bürgertochter Klärchen. Als er einer Einladung Albas folgt und dort offenerherzig und entschieden seine Auffassung von Freiheit vertritt, ist sein Schicksal besiegelt. Er muss erkennen, dass das Eintreten für eine Meinung da sinnlos ist, wo man es mit einem Gegner zu tun hat, der mit Andersdenkenden nicht diskutiert, sondern sie ausschaltet. Klärchen, halb wahnsinnig vor Angst und Schmerz, nimmt Gift, Egmont endet auf dem Schafott. Sein Tod ist aber nicht umsonst: Er gibt das Fanal zum erfolgreichen Aufstand des Volkes gegen die Okkupation und zur Institutionalisierung der freiheitlichen Ideen, die Egmont beispielhaft vorgelebt hat.

Goethe konzipiert seinen Egmont als einen Menschen, der **keine** Entwicklung nimmt, sondern aus der gleichen Quelle lebt, aus der die Träume kommen: aus den Tiefen des Unbewussten, aus dem innigsten Einklang mit den *„Mächten, die seine Wege lenken“*, aus dem ruhvollen Vertrauen in sein Geschick, das bis zum (bitteren) Ende gelebt wird. Er vertraut auf sein Fatum, seinen *Daimon* und ist groß nicht in dem, was er tut, sondern in dem, wie er lebt.

*„Beethoven ist mit bewundernswertem Genie auf [diese] ... Intentionen eingegangen“* (Goethe). Zu Beginn (Introduktionsteil) stellt er mit wuchtigen Schlägen die düstere Gestalt des Unterdrückers Alba vor. Ihm antworten mit verflochtenen Seufzermotiven die klagenden Stimmen des Volkes. Allmählich formiert sich Widerstand und ein Motiv aufleuchtender Zuversicht erblüht. Es wächst im Allegroteil zu heroischer Größe und wird zur treibenden kämpferischen Kraft.



**Klärchen** als Personifikation der Freiheit bekrönt Egmont im Traum

Illustrationsentwurf zu Goethes *Egmont* von Angelika Kauffmann (1741-1807)

Juli 1787

In langer Auseinandersetzung mit dem Tyrannenmotiv aus der Introduction scheint dieses zu siegen: Der Kopf des Freiheitshelden Egmont fällt auf dem Schafott. Nach einer Generalpause wächst in der Coda eine allmählich aufstrahlende „Sonne des Sieges“, so mitreißend, wie nur Beethoven sie gestalten konnte. Damit ist die Ouvertüre so etwas wie ein musikalischer Spiegel, der alle wichtigen Züge des Dramas reflektiert.

Die Nicht-Entwicklung des Charakters der Hauptperson hinterließ bei vielen Zeitgenossen tiefes Unbehagen und führte zu mehreren „Bearbeitungen“ des Goetheschen Dramas. Friedrich von Schiller nahm (mit Billigung Goethes) eine „*grausame Redaktion*“ des Stückes vor, die erst mit Beethovens Musik, die sich am Original orientiert, wieder zurückgenommen wurde. Auch Beethoven selbst bleibt von der Kritik nicht verschont. So findet man bei Theodor W. Adorno folgende Einschätzung: „*Die Coriolan- und Egmont-Ouvertüren sind bei Beethoven wie Symphoniesätze für Kinder... Besonders Egmont ist tief unbefriedigend, weil der Triumph ohne Konflikt in der Coda keine dialektische Begründung hat und er dadurch etwas Brutales, Deutsches, Auftrumpfendes annimmt*“. (Th. W. Adorno; Philosophie der Musik; 1993; verändert). Adorno verkennt hier offensichtlich Goethes

Intention, **kein** Entwicklungs drama zu schreiben und tut Beethoven Unrecht, der sich Goethes Worte kongenial zu eigen macht und in eine spannungsreiche, leuchtende Musik umsetzt. rb



**Das Alte Burgtheater am Michaelerplatz in Wien**  
(Hier wurde am 15. Juni 1810 Beethovens Musik zu „Egmont“ uraufgeführt)

# Dmitrij Schostakowitsch

## Violinkonzert Nr.2 cis-Moll, op.129

**Besetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, Pauken, Schlagwerk  
 Streicher, Solo-Violine  
**Spieldauer:** ca. 30 min  
**Uraufführung:** (13. und) 26. September 1967 in Moskau durch David Oistrach

"*Sehr langsam und nur mit Mühe, indem ich Note für Note aus mir herauspresse, schreibe ich ein Violinkonzert*", schrieb Schostakowitsch 1967 über sein zweites Violinkonzert: Es sollte sein letztes Solokonzert bleiben. Der Komponist war bereits von Krankheit gezeichnet. Gerade hatte er einen Herzinfarkt hinter sich. Das Konzert sollte ein Geschenk für seinen Freund David Oistrach zu dessen 60. Geburtstag sein. Dieser wurde tatsächlich aber erst 59. Ob Schostakowitsch damit dem Ansinnen der Partei, etwas zum 60 Jahrestag der Oktoberrevolution zu komponieren zuvorkommen wollte oder sich einfach irrt bleibt Spekulation.

Vor der Uraufführung im September kam Schostakowitsch wieder ins Krankenhaus. Oistrach schickte ihm deshalb kurzerhand den Mitschnitt einer Vor-Premiere (13. September 1967). Mit der Partitur in den Händen gingen Oistrach und Schostakowitsch musikalische Details am Telefon durch. Auch bei der Uraufführung mit Oistrach und den Moskauer Philharmonikern unter der Leitung von Kirill Kondrashin am 26. September 1967 konnte Schostakowitsch nicht dabei sein.

Das Konzert ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Da ist zum einen die für die Violine ungewöhnliche Tonart cis-Moll. Sie stellt Bezüge her zu Beethovens Streichquartett op. 131 oder Mahlers 5.Symphonie. Zum anderen schwingt sich die Solovioline nur vereinzelt zu virtuosen Passagen auf: über weite Strecken schreitet sie mit größter Intensität durch eine spröde, karg wirkende Musiklandschaft. Der Geiger Christian Tetzlaff bemerkt dazu: "*Es ist alles das, was das erste Konzert ist, aber eingekocht in totaler Reduktion. Aber bei anderen Komponisten oder auch Schostakowitsch sagt man sonst: Das ist das Alterswerk, der Spätstil. Der ist abstrakt, faszinierend und großartig.*" Und weiter: "*Es ist eigentlich ein Konzert für Horn, Cello, Geige und Orchester. Also die Cellogruppe scheint eine ganz wesentliche Gegenfunktion zu mir zu haben. Das Horn ist über weite Strecken einfach der Solist.*"

Der erste Satz gehorcht formal dem Sonatensatz (Exposition – Durchführung – Reprise) und nimmt thematisch Bezug zu Schostakowitschs 5.Symphonie. Ein wildes, dissonant-aufgeregtes erstes Thema korrespondiert mit einem ruhigeren lyrisch-introvertierten zweiten. In einer langen unbegleiteten Kadenz gibt der Komponist Gelegenheit, die spannungs-geladene Durchführung emotional zu verarbeiten und herunter zu fahren. Auch der zweite Satz, obwohl in langsamem Tempo, gewährt keinen Aufschub von der Spannung, Verwirrung und Trauer des Eingangssatzes. Die wiederholten Versuche der Solovioline, Klarheit und Substanz in das Geschehen zu bringen scheitern immer wieder. Mit einer wilden, rezitativartigen Kadenz gibt sie frustriert auf und überlässt es dem Horn, den Satz elegisch zu beenden. Ein Wechselspiel zwischen Horn und Violine eröffnet den dritten Satz, ein komplexes Rondo mit drei Episoden zwischen den obligaten Refrains. Der kraftvoll-chromatische Duktus der Themen lässt aber immer auch einen bitter-sarkastischen Unterton durchscheinen. Mit einer selbstironischen Kadenz und eher zweiflerisch als triumphierend endet das Stück

Lassen wir zum Schluss den Widmungsträger und Geburtshelfer David Oistrach zu Wort kommen. Er schrieb an seinen Sohn Igor: "*Manche Musiker, denen das Konzert gefallen hat, halten das erste doch für interessanter und bedeutender. Schwer, sich damit nicht einverstanden zu erklären. Ich liebe trotzdem das Zweite von ganzem Herzen und spiele es mit Vergnügen.*" rb



Dmitrij Schostakovitsch (li) und David Oistrach (re) in Prag 1947

# Felix Mendelssohn Bartholdy

## Symphonie Nr. 5 d-Moll, op.107, "Reformation"

(Überarbeitete Fassung des Artikels vom 26.03.2000 mit neuer Bebilderung)

**Besetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken  
**Spieldauer:** ca. 30 min  
**Uraufführung:** 15.November 1832 in Berlin

Sie war wohl das Schmerzenskind des Komponisten: Nicht nur, dass es bei der geplanten Uraufführung der Symphonie 1832 in Paris zu einem Eklat kam, als die Musiker des Conservatoire-Orchesters sich schlichtweg weigerten, diese „scholastische“ Musik zu spielen – eine Demütigung, die Mendelssohn lange Zeit schwer zu schaffen machte - auch er selbst stand seinem Werk später scharf selbstkritisch gegenüber und geißelte es mit Worten wie *„...ein völlig misslungenes Werk, kann sie gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen als irgendeines meiner Stücke; soll niemals herauskommen ...“*

Würde man alle Verdikte, die Komponisten ihren eigenen Werken gegenüber äußerten, ernst nehmen, die Musik-literatur wäre um viele wertvolle Stücke ärmer. Die fehlende Distanz dem eigenen Schaffen gegenüber bringt den Künstler nicht selten zu subjektiv-ungerechter Beurteilung, die einer objektiv - sachlichen Analyse letztendlich nicht standhält. Auch in der Gunst des Publikums – sofern man diese als Maßstab gelten lässt - stand die Sinfonie zwar immer im Schatten ihrer populären Schwestern, der italienischen und der schottischen, wurde aber regelmäßig aufgeführt und gehört zum Standardrepertoire aller Orchester und Dirigenten von Rang.

Tatsache ist, dass diese Symphonie über weite Strecken genialische Erfindung und wertvolle musikalische Substanz aufweist. Der erste Satz der Symphonie besteht aus zwei Teilen: einer Andante-



**Felix Mendelssohn Bartholdy**  
 Portrait von Christian Schadow 1834



Introduktion und einem Hauptteil - Allegro con fuoco. Die Introduktion bereitet die thematische Substanz des Hauptteils vor, wobei mehrere „geistliche“ Zitate bis hin zum „Dresdener Amen“ auf den quasi-religiösen Charakter des Werkes einstimmen. Der sich anschließende Kopfsatz ist ein klassischer Satz folgender Sonatensatz mit einigen, für Mendelssohn typischen Abweichungen. Das Hauptmotiv leitet sich aus dem bereits erwähnten „Dresdener Amen“ ab, in der sächsischen Liturgie Symbol des Heiligen Geistes. Aus ihm entwickeln sich die beiden Hauptthemen des Kopfsatzes (Richard Wagner verwendet übrigens dieses „Amen“ im *Parsifal* als Gralsmotiv). Exposition und mehr noch die umfangreiche Durchführung weisen eine komplexe, rhythmisch differenzierte und harmonisch raffinierte musikalische Struktur auf, die von der Klangphantasie, der Experimentierlust und der instrumentellen Meisterschaft des Komponisten beredtes Zeugnis ablegen. Erst in der



Lucas Cranach d.J. Weinbergaltar in Salzwedel 1582

Reprise wird die lichte Atmosphäre des Zitats wieder erkennbar, wenn Mendelssohn auf Klangfülle und dynamische Steigerung verzichtet und den Klangcharakter dieses Teils als Erinnerung an vergangene Stürme gestaltet.

Das heiter-lebensfrohe Scherzo, der zweite Satz, stellt alle jene Interpreten vor unlösbare Probleme, die das Gesamtwerk als religiöse Programmmusik etwa im Sinne eines Hector Berlioz empfinden. Indem Mendelssohn an der klassischen, von Haydn bis Beethoven vorgegebenen Sinfonieform festhält zeigt er, dass er eben keine Programmmusik vorstellt. In der Orchesterbesetzung des zweiten und dritten Satzes fehlen die Posaunen, die ihrer Klangsemantik gemäß, nur in den sakralen

Ecksätzen verwendet werden. Aus den einfachen Melodieabschnitten des Themas, die sich einander im Sinne von Frage und Antwort ergänzen, gestaltet der Komponist durch Melodievariation, einen Harmonieplan und differenzierte Instrumentation, anspruchsvolle musikalische Strukturen. Das Trio steht mit seiner melodischen Kantabilität in anmutigem Kontrast zum subtil strukturierten Scherzo.

Der dritte Satz – Andante – ist, wohl um den Kontrast mit dem voll besetzten Orchester des Finales zu verschärfen, nahezu ausschließlich für Streicher bestimmt und erinnert etwas an langsame Klaviersätze des späten Beethoven. Die Form orientiert sich an der traditionell in langsamen Sätzen verwendeten dreiteiligen Liedform A – B – A'. Doch wirkt dieses Gliederungsschema ausgesprochen uneinheitlich, denn wirklich Liedhaftes findet sich nicht.

Der Finalsatz der Reformationssymphonie stellt nicht nur durch die Einbeziehung des zentralen Luther-Chorals „*ein veste Burg*“ den Bezug zum sakralen Sujet wieder eindeutig her. Gleichzeitig ist er in seiner formalen Verschränkung von Choralvariation und Sonatensatz ein Formexperiment, wie es Mendelssohn in dieser Radikalität und Konsequenz nicht wieder versucht hat. Eine Flöte ohne alle Begleitung intoniert den Choral. In den folgenden der insgesamt sieben Choralzeilen wird sie stufenweise verstärkt. Ein zweiter Einleitungsteil mit thematischem Material aus dem Kopfsatz, unterlegt durch gleichmäßige Akkordbrechungen der Streicher schließt sich an. Damit lässt Mendelssohn erkennen, wie er das strukturelle Grundproblem des Satzes – einen fest in sich gefügten Choral mit textgeprägter Melodie mit der Variabilität eines Sonatensatzes zu verknüpfen - zu lösen gedenkt. Der folgende Hauptthemenkomplex bietet mehrere motivisch unterschiedliche Abschnitte, so gleich zu Beginn ein etwas lärmendes, markant bewegtes Marschthema, dessen Nähe zu Webers *Freischütz* nicht zu verkennen ist. Der Choral und die verschiedenen Motivgruppen werden in der Folge auf vielfältigste Weise verarbeitet und münden in einer als große Steigerungsform angelegten Coda. Sie führt zum hymnischen Choralschluss, der, mit dem Satzanfang korrespondierend, gleichzeitig seine klanglich-dynamische Steigerung darstellt. Für den assimilierten Juden Felix Mendelssohn hatte diese machtvolle vokale Demonstration die Funktion sich seiner Zugehörigkeit zur Gemeinde der evangelischen Christen zu vergewissern.

Dass dieses Formexperiment – das Zusammenzwingen von Choralvariation und Sonatensatz – zu einer stilistischen und strukturellen Diskontinuität führt und zumindest als musikalisch fragwürdig anzusehen ist, mag einer der Gründe sein, dass Mendelssohn seinem Werk gegenüber so kritisch eingestellt war. Dennoch lassen drei gut geratene Sätze voll sprudelnder Erfindung das Gesamtwerk als aufführendes Stück in bester europäischer Musiktradition erscheinen. rb



„Dresdener Amen“ - Häufig verwendetes musikalische Motiv bei Mendelssohn, Wagner u.a.



## Marija Krasnyuk

Die ukrainische Geigerin Mariya Krasnyuk begann ihr Studium am Spezial-Musikgymnasium für hochbegabte Kinder in der Ukraine bei Frau Prof. Oksana Tzap. Von 2007 bis 2012 studiert sie an der Musikhochschule in Köln bei Professorin Ariadne Daskalakis und absolvierte dort ihr Diplom. Für ihren Master wechselte sie an die Musikhochschule Hanns Eisler Berlin zu Antje Weithaas und schloss diesen mit Bestnoten ab. Sie vervollständigte ihr Masterstudium an der Musikhochschule Basel bei Rainer Schmidt. Während ihrer Studienzeit war Mariya Krasnyuk Preisträgerin internationaler Wettbewerbe: So gewann sie z. B. den 1. Preis beim Internationalen Musikfestival „Silver Bells“ in Uzgorod/Ukraine, den 2. Preis beim „The Art of XXI Century“-Wettbewerb in der Ukraine oder den 3. Preis beim „Internationalen Violinwettbewerb Andrea Postacchini“ in Italien. Mariya Krasnyuk besuchte verschiedene Meisterkurse von international beachteten Geigerinnen/Geigern, wie z. B. Midori, Vladimir Spivakov oder Dora Schwarzberg. Als Solistin konzertierte sie u.a. mit dem National Orchestra der Ukraine in mehreren Städten der Ukraine oder mit dem Slowakischen Kammerorchester im Ausland. Aktuell ist sie Vorspielerin der 2. Violinen im Gewandhausorchester Leipzig. Sie spielt auf einer Geige von Jean-Baptiste Vuillaume aus der Privatsammlung von Dr. Peter Hauber (Berlin).