

CHEMNITZER VOLKSBÜHNE • E. V.

MITGLIED DES VERBANDES DEUTSCHER VOLKSBÜHNEN-VEREINE, SITZ BERLIN

Sonnabend, 4. Februar 1928, abends 8 Uhr, im Kaufm. Vereinshaus

8. Großes Sinfonie-Konzert der Dresdner Philharmonie

unter Mitwirkung des Chemnitzer Lehrergesangsvereins
und Frau Melitta Amerling (Alt) von der Städtischen Oper

I.

Leitung: Kapellmeister Erwin Seebohm

1. **Joh. Brahms:** Gesänge für gemischten Chor a cappella
 - a) Beherzigung op. 93a Nr. 6
 - b) Abendständchen op. 42 Nr. 1 (6stimmig)
 - c) Nachtwache I
 - d) Nachtwache II } op. 104 Nr. 1 und 2 (6stimmig)
vorgetragen vom Solochor des Chemnitzer Lehrergesangsvereins
2. **Joh. Brahms:** 4 Lieder für 1 Singstimme mit Orchesterbegleitung
 - a) Auf dem Kirchhof op. 105 Nr. 4
 - b) Sapphische Ode op. 94 Nr. 4
 - c) Spanisches Lied op. 6 Nr. 1
 - d) „Willst Du, daß ich geh“ op. 71 Nr. 4 } instrumentiert von M. Reger
 } instrumentiert von J. Spengel
vorgetragen von Frau Melitta Amerling
3. **Joh. Brahms:** „Rhapsodie“ für eine Altstimme, Männerchor
und Orchester op. 53 — vorgetragen von Frau Melitta Amerling
und dem Chemnitzer Lehrergesangsverein

10 Minuten Pause

II.

Leitung: Generalmusikdirektor Eduard Mörke

4. **Ludwig van Beethoven:** Sinfonie Nr. 5 C-Moll (op. 67)
 1. Allegro con brio. 2. Andante con moto. 3. Allegro. 4. Allegro.

Die Mitgliedschaft in der Volksbühne sichert für alle Konzerte und sonstigen künstlerischen Sondernveranstaltungen wesentlichen Nachlaß auf die Eintrittspreise, die ohnedies unter Ausschluß aller Gewinnabsichten errechnet sind. Der Beitritt kann jederzeit ohne Nachzahlung erfolgen.

Preis 25 Pfennig

8. SINFONIEKONZERT DER DRESDNER PHILHARMONIE

BEETHOVEN ALS SINFONIKER UND SEINE „FÜNFTE“ IN C-MOLL

Beethoven, *der Sinfoniker*. — Wir haben bereits drei seiner Sinfonien von Mörike uns interpretieren lassen: die „Eroica“, die „Pastorale“, die große „Neunte“. Und nun die „Fünfte“ — die inhaltreichste und kühnste (wenn man die Sinfonie „an die Freude“ außer Betracht läßt), und zugleich das populärste Werk des Musiktitanen.

„Per aspera ad astra“, „Aus Nacht zum Licht“ — das ist der Leitgedanke dieser musikalischen Genietat. Wie viele vor Beethoven und noch wieviel mehr nach ihm haben diesen Leitgedanken gefaßt, diese künstlerische Idee verwirklichen wollen? Wie wenigen ist dies nur einigermaßen geglückt, wie vielen vorbeigelungen? — Hoch erhaben über allen jenen mühseligen Versuchen steht dieses grandiose Werk, das vollkommen erzielte Resultat eines Höchst-Genies mit allen Merkmalen höchster Inspiration. Es war einer der denkwürdigsten Tage der Musikgeschichte jener 22. Dezember 1808, an dem diese gewaltige „Fünfte“ zusammen mit der Sechsten (der „Pastorale“) in Wien das Licht des Konzertpodiums erblickte.

Mit Flammenschrift steht das bekannte lapidare Anfangsmotiv vor dem Ganzen, aus dem dies im wesentlichen gefügt ist: jene wuchtigen vier Noten. „So klopft das Schicksal an die Pforten!“ — mit dieser Erklärung soll Beethoven selbst den genialen Einfall charakterisiert haben. Czerny allerdings behauptet, der „Goldammerruf“ habe dem Meister, den wir ja aus seiner „Pastorale“ als Naturphilosophen und scharfen Beobachter der Natur kennen, dieses Motiv zugetragen. Möglich, daß Beethoven bei dem Ringen dieses Schaffensaktes eine kleine Naturstimme den Weg gewiesen, daß ihn der prägnante Rhythmus des Vogelrufes zur Vehemenz des Schicksalsmotivs gezwungen hat. Auf jeden Fall: in dem ersten Satz der „Fünften“ ist es wie von Riesenfaust in Fels gemeißelt. 400 Takte lang stürmt es in allen dynamischen Maßen und elementaren Akzenten durch diesen Satz. Neben diesem gewaltigen Motiv braucht er kein anderes, kann er gar kein anderes gebrauchen. Und wenn zum Schluß in einer kurzen Atempause die Oboe rezitativisch sich darüber beklagt, so nur deshalb, um das Ringen, das Empor zum Licht dann noch eindringlicher hervortreten und die pochenden Achtelnoten mit dem ganzen Fortissimo des Orchesters hervorstößen lassen zu können.

Im zweiten Satze, dem edelgeführten, an Papa Haydn gemahnenden *Andante*, drückt sich bereits die Zuversicht aus, daß der „Aufstieg zu den Sternen“ gelingt, der Sieg und die Freiheit errungen wird: in

dem Ruck nach C-Dur des marschartigen mit Hörnern, Trompeten und Pauken vorgetragenen Mittelteils kommt dies zu stärkster Geltung. Und wo etwa Erinnerungen an die Kämpfe des ersten Satzes aufstehen wollen, werden sie sofort durch die friedfertigen Gestalten, die hier herrschen sollen, verscheucht. — Im *dritten Satz* allerdings (keinem „Scherzo“, wie sonst bei seinen Sinfonien — sondern nur einem im gleichen Tempo hinflutenden *Allegro-Satz*) gibt Beethoven wieder seiner Schicksals-Stimmung Raum. Sie ist nicht breiter, sonniger Scherz, sondern ein fast unheimlich wirkender, aus den Bässen geheimnisvoll aufsteigender Humor, der nie den Ernst des Augenblicks vergift, selbst wenn die Geigen in einem aufwärtsstrebenden Fugato scheinbar alle Leiden und Schicksalsschläge verspotten. Immer leiser, geheimnisvoller flüstert dann das Orchester; nur die Pauke gemahnt unablässig an das Schicksalsmotiv.

Und dann — in jähem Aufraffen, in einem Crescendo, wie es in der gesamten Orchestermusik ein zweites Mal nicht geschrieben wurde: *der Triumph-Marsch zum Licht!* Ein Siegesmarsch ganz volkstümlichen Charakters. Beethoven, der ja in seinen Werken des öfteren Volkslieder verwendete (z. B. in seinem C-Dur-Klavierkonzert die Urmelodie des bekannten „ein lust'ger Musikante“, in seiner „Eroica“ gar einen Gassenhauer), griff hier auf ein altrheinisches Carnevalslied zurück, das man heute noch von Köln bis Mainz singt: „Ho, ho, ho — de Fassenacht es do — Holz em Sack, Holz em Sack — Henne und vorne Schnuffdeback.“ Dieses Lied zeigt nicht nur rhythmisch, sondern auch tonlich genau die Struktur des Auftaktes zu den Jubelklängen des Finales. Es ist, als ob Beethoven, der dieses Liedchen als Knabe in Bonn a. Rh. natürlich oft genug gehört hatte, diese Klänge als das fröhliche Erwachen aus bösen Träumen verspürt hätte. Nach dem dritten Satz der Sinfonie, in dem immer noch das „Schicksal an die Pforten pocht“, kam ihm diese Jugenderinnerung wie eine Erlösung vor. Vielleicht ganz unbewußt nahm er sie, um damit einen Hymnus der Freude zu entwerfen, wie ihn eben nur er zu schreiben vermochte. Und so baut er ihn aus im berausenden Schwunge zum Triumphgesang. Wenn auch noch einmal das dumpfe Hämmern der Schicksalsschläge an die Nacht, an das Dunkel erinnert: das Licht, das immer strahlender hervorbricht, läßt sich nicht mehr eindämmen. Es führt zu den Sternen der Freiheit!

BRAHMS ALS VOKALMUSIKER UND SEINE CHORLIEDER-KOMPOSITIONEN

Beethoven auf Kantschem Boden, von ungeheurer Freiheit und Weite des künstle-

rischen und menschlichen Horizontes, tief durchdrungen von dem Ethos, der sittlichen Würde, Kraft und Macht der Musik — Brahms, der uns zeitlich zwar nähere, aber auf dem Boden eines Schopenhauerschen Pessimismus, einer Theodor Stormschen tiefen Resignation von ungleich schmalerer Weite und Freiheit des künstlerischen und menschlichen Horizontes. Man wird daher der Beethovenschen Sinfonie mit Absicht in einer Konzertfolge nicht ein Brahmsches sinfonisches Werk gegenüberstellen. Denn selbst wenn manche architektonische und technische Berührungspunkte bestehen, so klafft immer ein Grundunterschied weit vor ihnen auf: Bei Beethoven bestimmen die geistigen Ideen die fast immer erst nach schwersten Ringen gefundene musikalische Form, die musikalische Erfindung und Durchführung — bei Brahms würde man in solcher Nachbarschaft (Beethovensche und Brahmsche Sinfonie) das Gefühl nicht los, daß trotz höchster Kunst leitthematischer Verkettungen der einzelnen Sätze, trotz aller klaren und einheitlichen Faktur dieser Prozeß umgekehrt vonstatten ging. Brahms müßte als Sinfoniker — unmittelbar an Beethovens Seite gestellt — unweigerlich stark, ja *unverdient* stark verlieren. Und das beabsichtigt man doch nicht.

Deshalb der *Vokalmusiker Brahms* neben dem Sinfoniker Beethoven. So wird man dem Hamburger Nachromantiker gerecht. Brahms hat selbst einmal sarkastisch (das verstand er) gesagt: „Unsterblichkeit ist sehr schön, wenn man nur immer wüßte, wie lange sie dauern wird!“ — Und ein andermal hat er auf die Frage, mit welchem Komponisten der Musikgeschichte er sich in eine Parallele setzen wolle, geantwortet: „mit Cherubini“. Von Cherubini, der sich einen ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte gesichert hat, werden heute nur noch vokale Kompositionen (Messen, Requieme usw.) gepflegt. Cherubinis „Unsterblichkeit“ beruht also in seiner Vokalmusik. Heute ist noch nicht zu sagen, ob es Brahms wirklich so wie Cherubini ergehen wird. Immerhin dünkt uns der einst so hochgebaute Ruhmestempel der Brahmschen Instrumentalmusik heute etwas kleiner. Und ob gerade *die* Gattung des Brahmschen Schaffens, die bis jetzt immer noch besonders geliebt wird, seine *Lieder* — wo er unbedingt Zukunftsmusiker war, wo sich seine Mission erfüllte, wo ihm das künstlerische Wesen am konzentriertesten ist — ob diese Lieder nicht vielleicht auch „unmodern“ werden (man denke dabei nur an den wunderbaren Schatz der Schubert- und Schumann-Lieder, von dem auch heute mehr als die Hälfte in Vergessenheit geraten ist!) — wer will es wissen?

Anders, vielleicht ganz anders, wird die Zeit für die *Brahmschen Chorlieder* sorgen. Diese fangen eigentlich jetzt erst an,

gewürdigt zu werden. Da sind Motetten (z. B. „Warum ist das Licht gegeben“), die seit Bach nicht wiedergeschrieben sind. Da sind Frauenchöre — wenn sie auch z. T. Gelegenheitskompositionen waren — die es verdienen wiederbelebt oder besser, aufgeweckt zu werden. Vor allem aber sind es die *Brahmschen Männerchöre*, die zu dem Wertvollsten der Chorliteratur gehören. Opus 50, der leider selten gehörte „Rinaldo“ (der Chemnitzer Lehrerverein bot ihn vor Jahren) und Opus 53, die prachtvolle „*Rhapsodie aus Goethes Harzreise*“ (mit Altsolo und Orchester) gehören ja heute *schon* zum festen Repertoire der größeren Chöre, die „Rhapsodie“ sogar in gewisser Popularität. Sie verdient es. Hier wird die erhabenste Wirkung durch vollkommene Schlichtheit erreicht, hier verschmilzt der musikalische mit dem dichterischen Inhalt zu einer unlösbaren, großartigen Einheit. Der Text — der, wäre er nicht von Goethe, nur noch von Nietzsche geschrieben sein könnte („Ach, wer heilt die Schmerzen deß, dem Balsam zu Gift ward“) — ist eine hymnische Vereinigung von Logos und Eros, von Wort und Sinnenglut.

Aber auch die *gemischten Chorlieder* verdienen es, mehr gewürdigt zu werden. Auch hier sind echte Perlen darunter. So in Opus 42 das überaus wertvolle Brentanosche Ständchen „Horch, es klagt die Flöte wieder“, und vor allem Opus 104 mit den sechsstimmigen zwei Rückertschen Liedern („Nachtwache“ I und II, „Leise Töne der Brust“ und „Ruhn sie? rufen das Horn des Wächters“). Hier erreicht Brahms eine Vereinigung romantischer Stimmungselemente mit madrigalartiger Behandlung der Singstimmen, wie sie kaum je einem anderen Meister gelungen ist. „Und dabei hat dieses Wunderwerk („Nachtwache“ II) nur 21 Takte!“ — ruft Heinrich Schenker, ein begeisterter Kritiker dieser Chöre aus.

*

Brahms hätte mit noch größerem Rechte als Liszt das Wort gebrauchen können: „Ich kann warten!“ Die Zeit, in der er sich allgemein durchsetzte, mußte kommen. Wenn auch nicht — wie oben auseinandergesetzt — die Bedeutung und Größe des Hamburger Meisters an die Beethovens heranreicht (namentlich nicht als Sinfoniker), so lebt sein Werk heute schon in uns als eine Kunst, so tief und so edel, wie die seiner großen Vorbilder: als eine Kunst, in der bei allem Reichtum des Inhalts das Formprinzip zum Sieg kam, als eine wahrhaft *deutsche Kunst*. Und an sie wollen und sollen wir uns auch besonders halten, gerade in unseren Tagen, da Strömungen und Strebungen auch in der Musik das Bestehende stürzen wollen und das Deutsche bedrohen. Constantin Krebs.

Texte der Lieder

Beherrigung (Goethe)

Johannes Brahms, op. 95a Nr. 6

Feiger Gedanken bängliches Schwanken,
weibisches Zagen, ängstliches Klagen, wen-
det kein Elend, macht dich nicht frei. Allen
Gewalten zum Trutz sich erhalten, nimmer
sich beugen, kräftig sich zeigen, rufet die
Arme der Götter herbei!

Abendständchen (Clemens Brentano)

Johannes Brahms, op. 42 Nr. 1

Hör', es klagt die Flöte wieder, und die
kühlen Brunnen rauschen, golden weh'n
die Töne nieder, stille, stille, laß uns lau-
schen. Holdes Bitten, mild Verlangen, wie
es süß zum Herzen spricht! Durch die
Nacht, die mich umfängen, blickt zu mir
der Töne Licht.

Nachtwache I (Fr. Rückert)

Johannes Brahms, op. 104

Leise Töne der Brust, geweckt vom Odem
der Liebe, hauchet zitternd hinaus — ob
sich euch öffn' ein Ohr, öffn' ein liebendes
Herz, und wenn sich keines euch öffnet,
trag' ein Nachtwind euch seufzend in
meines zurück.

Nachtwache II

Ruh'n sie? Ruh'n sie? rufet das Horn des
Wächters drüben aus Westen, und aus
Osten das Horn rufet entgegen: Sie ruh'n!
Hörst du, zagendes Herz, die flüsternden
Stimmen der Engel? Lösche die Lampe ge-
trost, hülle in Frieden dich ein.

Auf dem Kirchhof

Der Tag ging regenschwer und sturm-
bewegt, ich war an manch vergess'nem
Grab gewesen, verwittert Stein und Kreuz,
die Kränze alt, die Namen überwachsen,
kaum zu lesen.

Der Tag ging sturmbewegt und regen-
schwer, auf allen Gräbern fror das Wort:
Gewesen. Wie sturместot die Särge schlum-
mertem, auf allen Gräbern taute still: Ge-
nesen.

Sapphische Ode

Rosen brach ich nachts mir am dunklen
Hage; süßer hauchten Duft sie als je am
Tage, doch verstreuten reich die bewegten
Aeste Tau, der mich näßte.

Auch der Küsse Duft mich wie nie be-
rückte, die ich nachts vom Strauch deiner
Lippen pflückte: Doch auch dir, bewegt im
Gemüt gleich jenen, tauten die Tränen.

Spanisches Lied

In dem Schatten meiner Locken schlief mir
mein Geliebter ein; weck ich ihn nun auf?
Ach nein!

Sorglich strahlt ich meine krausen Locken
täglich in der Frühe, doch umsonst ist
meine Mühe, weil die Winde sie zerzausen;
Lockenschatten, Windessausen schläferen
den Liebsten ein; weck ich ihn nun auf?
Ach nein!

Hören muß ich, wie ihn gräme, daß er
schmachtet schon so lange, daß ihm Leben
gäb und nähme diese meine braune Wange.
Und er nennt mich seine Schlange, und
doch schlief er bei mir ein; weck ich ihn
nun auf? Ach nein!

Willst du, daß ich geh?

Auf der Heide weht der Wind — herzig
Kind, herzig Kind, willst du, daß trotz
Sturm und Graus in die Nacht ich muß
hinaus? Willst du, daß ich geh?

Auf der Heid' zu Bergeshöh treibt der
Schnee, treibt der Schnee; feget Straßen,
Schlucht und Teich mit den weißen Flügeln
gleich. Willst du, daß ich geh?

Horch, wie klingt's herauf vom See wild
und weh, wild und weh! An den Weiden
sitzt die Fei und mein Weg geht dort vor-
bei. Willst du, daß ich geh?

Wie ist's hier in deinem Arm traut und
warm, traut und warm. Ach, wie oft hab
ich gedacht: so bei dir nur eine Nacht.
Willst du, daß ich geh?

Rhapsodie (Fragment aus Goethes „Hoch- zeitsreise im Winter“)

Solo:

Aber abseits, wer ist's? Ins Gebüsch ver-
liert sich sein Pfad, hinter ihm schlagen
die Sträucher zusammen, das Gras steht
wieder auf, die Oede verschlingt ihn.

Ach, wer heilet die Schmerzen deß, dem
Balsam zu Gift ward? Der sich Menschen-
haß aus der Fülle der Liebe trank? Erst
verachtet, nun ein Verächter, zehrt er heim-
lich auf seinen eigenen Wert in ung'nügen-
der Selbstsucht.

Solo mit Chor.

Ist auf deinem Psalter, Vater der Liebe,
ein Ton seinem Ohre vernehmlich, so er-
quickte sein Herz! Oeffne den umwölkten
Blick über die tausend Quellen neben dem
Durstenden in der Wüste.