

CHEMNITZER VOLKSBUHNE

E. V.

Größtes gemeinnütziges Kulturunternehmen in Chemnitz • Über 17 000 Mitglieder

22. SINFONIE KONZERT

der Dresdner Philharmonie

am Sonnabend, dem 6. Dezember 1930
im Kaufmännischen Vereinshaus

V O R T R A G S O R D N U N G

1. Sinfonie Nr. 2, D-Dur, op. 36. Beethoven

Adagio molto — Allegro con brio

Larghetto — Scherzo — Finale

2. Ariedes Tamino aus ‚Zauberflöte‘. Mozart

Z E H N M I N U T E N P A U S E

3. Drei Lieder aus dem Zyklus ‚Die schöne
Müllerin‘ Fr. Schubert

a) Das Wandern b) Wohin c) Halt

4. Sinfonie Nr. 4, E-Moll, op. 98. Joh. Brahms

Allegro non troppo — Andante moderato

Allegro giocosa — Allegro energico

GASTDIRIGENT: HERR GENERAL-

MUSIKDIREKTOR C. SCHURICHT

SOLIST: HERR CARL NOLDE VON

DER STÄDTISCH. OPER CHEMNITZ

FLÜGEL: HERR KAPELLMEISTER

GUST. WILLIAM MEYER, CHEMNITZ

Den Blüthner-Konzertflügel stellte die Fa. C. A. Klemm freundlichst zur Verfügung

BEETHOVEN UND BRAHMS

D I E D E U T S C H E N S I N F O N I K E R

Bei *Beethoven* sind die Sinfonien die Höhenzüge, die, in machtvoll aufgereckten Gipfeln auf alles andere herabblickend, zu dem wild zerklüfteten, in Eis und jähren Felsmassen trotzig bis an den Himmel ragenden Hochberg der „Missa Solemnis“ führen, von dessen einsamer Höhe kein Laut mehr zu den Menschen, nur zu der Gottheit dringt und zu dem keine irdischen Pfade dringen. Nur auf den Schwingen der Töne der letzten Quartette und Klaviersonaten — diesen aus tiefster Stille, Vereinsamung und Weltverlorenheit in majestätischer Klage und lebensflüchtigem Humor geborenen Klängen — vermag sich der Andächtige hinauftragen zu lassen. — Bei *Brahms* ist es anders. Da führen die Sinfonien von dem Gipfel des „deutschen Requiems“ fort. Aus den Schauern des letzten Gerichtes, den Geheimnissen des Jenseits, den trostvollen Verheißungen einer zur Religiosität gewordenen, herben und gefestigten Menschlichkeit fort zu den Tragödien und Komödien des Lebens, in friedlichere Länder.

Beiden gemeinsam in ihrer Sinfonik ist der ungeheure *Wille zur Monumentalität*: einer Monumentalität von bewußter und geglückter Meisterschaft, die manche Rätselspiele der blutenden Seele, manch geheim angebrachtes Merkzeichen stummer Leiden und Freuden, manch verräterische Sinnbilder verschwiegener Träume unter stolzen, kühnen, von zwingender Energie zu großartiger Einheit gebändigten Formen bringt. Die *Melodiekraft* Beethovens ist ohnegleichen in der ganzen Musikliteratur, in ihrer Echtheit und Wahrheit unerreicht. Auch Meister Brahms war eine große, eigentümliche Melodiekraft gegeben. Und nur eine Unzulänglichkeit seiner Zeitgenossen bewirkte, daß man statt des üppigen Melodienbodens ein brachliegendes Feld sah.

Auch Nietzsches Wort, daß Brahms nur durch einen Zufall berühmt geworden sei, da er von den Antiwagnerianern als Gegenpol nötig gebraucht worden sei, ist natürlich längst ad absurdum geführt. Der Sinfoniker Brahms ist vielmehr ein Gegenpol zu Beethoven, aber nicht einer, der sich abstößt, sondern einer, der angezogen wird. Er kommt aus dem Lande der Romantik, um in Beethoven, dem Klassiker, aufzugehen. Als solcher erhebt er die Beethovensche Durchführungstechnik zu einem allgemeinen Prinzip und verschmilzt

sie mit dem leitmotivischen Stil. Es ist aber ein sehr weiter Weg von dem musikalisch geschmeidigen Leitmotiv Wagners zu den ganz in die Sphäre absoluter Musik getauchten, form-organisch bedingten Leitthemen Brahms. Sie sind vielmehr nur erregende und regelnde Substanz, die im fertigen Bau zuweilen gar nicht zu entdecken ist. Gerade bei der vierten Sinfonie ist wohl die ideelle, nicht aber die motivische Einheit offensichtlich.

Beethovens D-Dur-Sinfonie

Ende des Sommers 1802 weilte Beethoven in Heiligenstadt, einer Wiener Sommerfrische, seinem Lieblingsaufenthalt. Eine schwere Krankheit befiel ihn dort. Schon glaubte er den Tod nahe. Und so verfaßte er sein Testament: um seinen „Mitmenschen Aufklärung zu geben über sein rätselhaftes Wesen“ — sein bekanntes „*Heiligenstädter Testament*“. Wie war es nun möglich, daß Beethoven in *dieser* Zeit körperlich und seelisch tiefster Depression ein Lichtwerk schreiben konnte, wie seine „Zweite“? Seine geliebte Kunst, die führte ihn über alles Erdenleid leicht empor! Und nur noch leise zittert die Erinnerung an die Stunden der Verzweiflung (der Arzt hatte ihm damals angedeutet, daß er voraussichtlich äußerlich nicht mehr die Macht der Töne spüren, daß er taub werde) durch das Werk, das seine Schöpferkraft in diesem Zustande erstehen ließ. Es ist wohl kein Zufall, daß die Einleitung dieser „Zweiten“, das „*Adagio motto*“, das bisher an dieser Stelle übliche Maß an Umfang und Inhalt gewaltig überschreitet. Beethoven mußte sich erst selbst befreien. Und wenn das Tutti durch die Töne des D-Moll-Akkords in wuchtigem Fortissimo abwärts schreitet, so spricht neben dem Komponisten hier vor allem noch der Mensch Beethoven zu uns, der, von Verzweiflung gepackt, sich an das Kommende erinnert, ehe er resigniert und in sonniger Wärme und gedämpftem Lichte sich verinnerlicht: Das „*Heiligenstädter Testament*“ spricht zu uns.

Diese zweite Sinfonie ist nach Form und Inhalt *eines der klarsten Tonwerke* Beethovens. Es schließt sich im allgemeinen

eng an die hergebrachte viersätzliche Form an, geht nirgends titanenhaft vor, läßt aber ahnungsvoll schon das aufstrebende Genie in mancherlei bedeutungsvollen Zügen erkennen. So im *ersten Satz* („Allegro con brio“) durch die genial angeordnete Rückkehr über die Dominante von Fis-Moll zum Hauptthema und über die früher unbekanntes Coda-Sätze, die den Hauptthemen noch neue Gestaltungen abzurufen wissen. In diesem ersten Satz lebt noch Tatkraft, ein Gedanke trotziger Energie, die dann schließlich freudigen, ja fast triumphierenden Charakter annimmt.

Der *zweite Satz* (*Larghetto*) gemahnt in der Benutzung der Bläser an Haydnsche Weise mit einem leichten Einschlag von Humor. Er beginnt mit einem innigen, von Wehmut durchtränkten Thema der Streicher (Erinnerung an das „Heiligenstädter Testament“). Wie eine herzliche Bitte um ein wenig Sonnenschein und Erdenglück klingt es dann aus den Zwiesgesprächen zwischen Holzbläsern und ersten Geigen, bis die Celli den Abgesang finden. Ein echt Beethovenscher goldiger Humor kommt hier zum Durchbruch. Aber der Himmel verfinstert sich — der Meister erinnert sich der zermalmenden Diagnose des Arztes. Aengstliche Rufe von unten und von oben: das Hauptthema erscheint in Moll. Energisch pochen die Streicher — bis der Bann gebrochen ist, und in beglückter Stimmung die Wiederholung des ersten Teiles beginnt. Es ist dieses *Larghetto* eine der schönsten Eingebungen Beethovens, ein Juwel der gesamten Musikliteratur.

Einer vollständigen Neugestaltung begegnet man im *dritten Satze*, dem „*Scherzo*“. Aus dem herkömmlichen Menuett ist hier unter Beethovens Händen zum ersten Male das von da ab stationäre Scherzo entstanden. Noch ist die Form beibehalten, aber ein neuer, reicher Geist hat seinen Einzug gehalten, der bald genug auch die letzten Fesseln zu sprengen wissen wird. Ein ganzes Heer von Kobolden treibt sein ausgelassenes Spiel. Das unruhig im Orchester herumirrende Thema, die dynamischen Kontraste, die *Sforzati* im zweiten Teil, die *Crescendi* mit der rollenden, chromatischen Figur geben dem Ganzen einen fast spukhaften Charakter, der auch das Trio beherrscht und seinen Schatten bis in das Finale hineinwirft.

Im *vierten Satze*, dem „*Finale*“ (*allegro molto*) feiert die Durchführung fröhliche Feste: kein Motiv, auch nicht das kleinste Glied eines Motivs, ist unbenutzt geblieben. Besonders charakteristisch geben sich die eingelegten Fermaten (gleichsam die stauenden Zwischenfragen Beethovens), denen immer neue und wohlige Tonbilder entspringen. Ohne irgendwie von des Ge-

dankens Blässe angekränkelt zu sein, atmet alles Lebenslust und Fröhlichkeit (das Testament und der Heiligenstädter Arzt sind ganz vergessen). Es ist fast Mozart-sche Stimmung. Und wenn auch das erste härtebeißige Motiv diese Stimmung hin und wieder zu trüben sucht — umsonst! Bis der Höhepunkt erreicht ist und nach einem geheimnisvollen *Pianissimo* die ausgedehnte *Coda* einsetzt. Das übermütige Hauptthema beherrscht — nach einigen fast fromm klingenden ruhigen Akkorden und einem plötzlich diese Stimmung ablehnenden *Fortissimo* — mit lärmender Heiterkeit alles bis zum Ende.

Das *Schicksal* dieser „*Zweiten*“ ist es (mit der „*Vierten*“), hinter ihren Schwestern zurückstehen zu müssen. Schon bei ihrem Erscheinen (sie wurde zusammen mit dem Oratorium „Christus am Oelberge“ am 27. März 1805 im „Theater an der Wien“ uraufgeführt) hatte sie kein Glück. In der Wiener „*Zeitung für die elegante Welt*“ nannte Spazier die Sinfonie „ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht ersterben wolle und selbst verblutend (im Finale) noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wütend um sich schlage“. — Wie ein solches Urteil von einem damals ernstgenommenen Kritiker zustande kommen konnte, versteht man heute natürlich nicht mehr. Denn gerade Beethovens „*Zweite*“ gehört zu den „*zahnsten*“ Sinfonien. Und gerade wegen ihrer „*Verträglichkeit*“ greifen die auf effektvolle Wirkung ausgehenden Dirigier-Virtuosen ungern nach ihr. Sie gilt ihnen als „zu Haydnisch“. Und doch ist gerade in ihr *so viel Beethoven*. An allen Ecken und Enden meldete sich schon der „*Fidelio*“.

Brahms E-Moll-Sinfonie

Graue Schwere auf dem Lichtglanz des Beethovenschen Werkes. Aber zugleich — welche imponierende *Fortführung des Beethovenschen Geistes*, des tiefsten Schürfens im Gedanklichen und Sinfonischen, in der Spiegelung einer neuen Zeit und einer neuen Persönlichkeit. Großartig, echt Beethovenisch die thematische Durchdringung des Stoffes, belastet nur von dem relativen Uebermaß einer neuzeitlichen Instrumentation, die Schwergewichtsverteilung ebenfalls im Sinne des Vorbildes.

Auch hier die strenge gedankliche Verkettung der verschiedenen Sätze des Werkes (mit Ausnahme des *Allegretto*, das dafür einen ganz neuen Typus des beweglichen Mittelsatzes — völlig Brahmsches Eigengewächs, in die Sinfonie bringt). Auch in der Einleitung des *Finale* ein Neues:

der Versuch, das, was Beethoven in seiner „Neunten“ mit Heranziehung des Vokalen gab, allein im rein-instrumentalen Ausdruck wiederzugeben, was auch bis zu einem hohen Grad erreicht ist (Bruckner hat übrigens diese neue Finale-Gestaltung konsequent beibehalten). Gedanklich und sinfonisch Größeres als die Einleitung dieses Finale mit dem Sehnsuchtsruf des Heros in der C-Dur-Vision hat Brahms nie mehr geschrieben: da hat er mit Beethoven gerungen, und man versteht Bülow's Wort von der „Zehnten Sinfonie Beethovens“.

Es herbstet jetzt in der Natur. Und alles draußen predigt: das Leben mit seinen Träumen vergeht in Asch und Staub. In volle melancholische Herbststimmung getaucht ist auch Brahmsens „Vierte“: ein memento mori, wie kein anderes sinfonisches Werk. Der Meister, der sich so gern in Mären und Geschichten verschwundener Zeiten versetzte und der Mystik des Todes nachgrübelte, hat in dieser Sinfonie seine herbe, pessimistische Weltanschauung noch ergreifender, noch ausführlicher zum Ausdruck gebracht, als in seinem „Deutschen Requiem“, seinem „Schicksalslied“ oder den „Vier ernsten Gesängen“.

Müde und schwer klingt die Empfindung des *ersten Satzes* (*Allegro non troppo*). Das an Mendelssohn gemahnende Thema ist in seiner Umbildung leicht zu verfolgen. Gleich einem großangelegten Liede, einer großstilisierten Ballade klagt die Musik in sanftem Schluchzen über die Vergänglichkeit alles Irdischen. Der Satz hat keine eigentliche Einleitung. Trotzdem zeigen die ersten acht Takte in ihrem Auf und Nieder die untrüglichen Kennzeichen allmählichen Werdens. Sie bereiten vor auf die kommende Größe und Strenge des Ringens.

Der eigentliche Grundcharakter der Sinfonie prägt sich besonders im *zweiten Satze*, dem „*Andante moderato*“, aus. Mit archaischem Kolorit und in schwärmerischer Erinnerungsstimmung schreitet er in behaglicher Sechachtel-Breite vorüber und läßt im Seitenthema die Violinen in inbrünstigem Gesang die Romantik längst vergangener Zeiten preisen. Die kirchen-

tonartlichen Melodienwendungen sind hier von besonderem Reiz. — Der *dritte Satz* (*Allegro giocoso*) entnimmt seine Farbgebung der gleichen Grundlage, stürmt aber ungleich lebendiger dahin — wie es einem Presto geziemt. Das heitere Element (*giocoso*) ist vielfach verwischt und macht einer gewissen, fast unwirschen, nordischen Herbigkeit Platz, ist aber doch von einem handfesten Humor. Auch hier wieder leis archaisierende Holzschnittmanier.

Der letzte *vierte Satz* („*Allegro energico e passionato*“) ist eines der ernstesten und höchst gestimmten Finales, die es gibt. Er birgt die höchsten Wirkungen in sich, aber auch die tiefste Gedankenschwere. Brahms übt sich hier (als Reverenz vor dem großen Thomaskantor, der ja immer sein Anreger war) in der alten Kunst der „Chaconne“ (einer fest ineinandergreifenden Variationenfolge über ein kurzes, lapidares, achtaktiges Thema, das beständig, bald in den Ober- oder den Mittelstimmen, bald im Baß zum Vorschein kommt). Immer heftiger, leidenschaftlicher werden diese Variationen durchpulst, immer eingehender erfahren sie modulatorische Wandlungen, immer dringender suchen sie nach einem hoheitsvollen Ausgang, bis schließlich unter Posaunenklängen das Riesengebäude unerschütterlich fest vor unserem Blick errichtet, bis alles in Gravität zu Ende geführt ist — mit dem Hinweis auf die Endlichkeit alles Irdischen und die Ewigkeit des Ueberirdischen.

Diese in wunderbar großer Architektonik angelegte Sinfonie ist heute eines der Standardwerke der Konzertsäle. Und man versteht es kaum, daß der berühmte Beethoven-Dirigent Felix Weingartner bei ihrem Erscheinen (im Jahre 1886) sie als ein „leeres Tongerüst“ bezeichnen konnte, und daß Richard Strauß in diesem Zusammenhang die musikalische Bedeutung Brahms' mit der Bemerkung negierte, das sei das „Werk eines protestantischen Oberlehrers“. Allerdings waren beide später ehrlich genug, ihr Urteil zu revidieren — sehr zugunsten des Werkes.

Constantin Krebs.

23. SINFONIE-KONZERT am Sonnabend, 24. Januar 1931

Leitung: Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug. Solisten: Cida Lau von der Städtischen Oper (Gesang), Josef Weißgerber (Cello)

Mendelssohn: „Schottische Sinfonie“. Pfitzner: „Alte Weisen“ (Erstauff.). R. Strauß: Arie der Zerbinetta aus „Ariadne auf Naxos“. E. d'Albert: Cello-Konzert mit Orchester. R. Strauß: „Till Eulenspiegel“

Karten für Volksbühnen-Mitglieder zu 1.50 bis 3.50 Mk., für Nichtmitglieder zu 1.50 bis 5.00 Mk. (einschl. Kleiderablagegebühr) in der Geschäftsstelle der Volksbühne, Theaterstraße Nr. 9, bei C. A. Klemm, und im Pianohaus Max Redlich. — Wir bitten dringend, Anrechtsplätze bis spätestens Montag, den 5. Januar 1931 einzulösen.