

Chemnitzer Volksbühne, e.V.

Sonnabend, 6. Februar 1932, abends 8 Uhr, im Kaufm. Vereinshaus

S I E B E N U N D Z W A N Z I G S T E S
SINFONIE-KONZERT
DER DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent: Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug

Solisten: Margrit Franke, Alt (Berlin)

Ella Stockhausen, Klavier (Berlin)

Vortragsfolge

1. Richard Strauß „Der Bürger als Edelmann“, Suite für Kammerorchester

a) Ouvertüre zum 1. Aufzug (Jourdain der Bürger); b) Menuett;
c) Der Fechtmeister; d) Auftritt und Tanz der Schneider; e) Das
Menuett des Lully; f) Vorspiel zum 2. Aufzug (Intermezzo) (Doran-
tes und Dorimine — Graf und Marquise); g) Das Diner (Tafel-
musik und Tanz des Küchenjungen)

Solovioline: Konzertmeister Hans Dünschede

Obligater Klavierpart: Ella Stockhausen

2. C. M. v. Weber Konzertstück in F-Moll für Klavier und Orchester

Ella Stockhausen

3. Paul Scheinpflug „Worpswede“, Stimmungen aus Niedersachsen für Alt,

Violine, Englisch Horn und Klavier, op. 5

Vorspiel (Das Land der Einsamkeit) für Instrumente allein

I. Der Himmel spannt sein leuchtend Dach

II. Lenzgeläutert scherzt der Windhauch (Scherzo)

III. Dunkelgrau, von Sternen selig (Adagio)

IV. Herbstfrühgang (Sonnenaufgang im Moor)

Epilog: Ich liebe dich, du braunes stilles Land

Alt: Margrit Franke — Violine: Konzertmeister Hans Dünschede

Englisch Horn: Rudolf Kunze — Am Klavier: Der Komponist

P a u s e

4. Joh. Brahms (Gesänge mit Orchester):

- a) Immer leiser wird mein Schlummer (Lingg)
- b) Auf dem Kirchhofe (Liliencron)
- c) Sapphische Ode (Hans Schmidt)

Margrit Franke

5. Robert Schumann Sinfonie Nr. 3 (Rheinische) in Es-Dur für großes Orchester, op. 97

Lebhaft

Scherzo: sehr mäßig

Nicht schnell

Feierlich

Lebhaft

Bechstein-Konzertflügel vom Pianohaus Max Redlich, Chemnitz,
Reitbahnstraße 6

„Der Bürger als Edelmann“ Orchestersuite von Rich. Strauß (op. 60)

Schauspielmusiken pflegt nur ein Schattenleben beschieden zu sein. Es ist daher ein alter, vielgeübter Brauch, ihre Teile nach Ablauf der theatralischen Gnadenfrist zu „Suiten“, d. h. lose aneinandergereihten Stücken, zusammenzubinden, um sie wenigstens für den Konzertsaal zu retten. So verfuhr Bizet („Arlesienne“), Grieg („Per Gynt“), Volkmann u. a. Und ihnen schloß sich auch kein Geringerer als Richard Strauß an mit seiner Musik zu *Molières* „Bourgeois gentilhomme“.

Man kennt den Leidensweg des Werkes. Die unselige Verkoppelung von Schauspiel und Oper — einst eine beliebte Zwitterbildung höfischer Bühnenkunst — wollte Anno 1912 in der von Hoffmannsthal beliebten Form nicht munden. Also entschloß sich Richard Strauß, der seine Musik (mit vollem Recht) besonders liebte, beide Teile wieder zu trennen und auf eigene Füße zu stellen. „Ariadne“ — die Einlage des Werkes — blieb die Oper, die sie war. Und die *Musik zum Schauspiel* durfte sich als stumme Schönheit, als unsichtbare Pantomime außerhalb der Bühne zeigen. Kurze Ueberschriften nur über den einzelnen Stücken weisen der Phantasie des Hörers den Weg. Und im Interesse der entzückenden, lebensfrohen Musik muß man diesen Regenerationsprozeß gutheißen — obwohl

die Musik an einzelnen Stellen nicht recht für sich allein bestehen kann.

Der *erste Satz*, die Ouvertüre der Suite („Jourdain der Bürger“) ist identisch mit der Einleitung der Komödie. Er ist leicht verständlich, auch wenn man das Verhältnis der merkwürdig gegensätzlichen Teile ($\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$) nicht erklären kann. Die $\frac{6}{8}$ -Ariette ist ein Lied, das der Musikmeister dem in Sehnsucht nach der höheren Gesellschaftssphäre geschwellten Protz Jourdain in der Komödie vorsingen läßt. — An *zweiter* Stelle folgt das reizende A-Dur-*Menuett*, an dem der Titelheld das Tanzen lernt. „Herr Jourdain nimmt seines Lakaien Hut und stülpt ihn über die Schlafmütze.“ Das Orchester drückt die lächerlich ungeschickten Tanzübungen des grotesken Jüngers höherer Anstandslehre aus.

Zwei Glanzleistungen im Fache des Komischen sind dann die beiden folgenden Szenen mit dem *Fechtlehrer* und den *Schneidern*. Die Partitur wimmelt hier von übermütigen Eulenspiegeleien: ein Posaunen-solo, eine chromatische Tonleiter abwärts in der Trompete, als Antwort dazu kecke fingerbrecherische Passagen des Klaviers und schließlich eine wurzelechte Polonäsenmelodie mit obligater Violine, zu der das „Lindwurmthema“ des Titelhelden einen grotesken Kontrapunkt macht — das sind

die hervorstechendsten Punkte dieser originellen Sätzchen, die die Geheimnisse des Florettfechtens und die Anprobe eines neuen Anzugs ergötzlich charakterisieren.

Die fünfte Nummer („Menuett des Lully“ — des französischen Hofkomponisten Ludwig XIV. und Zeitgenossen Molières) und die beiden folgenden, im Konzert nicht wiedergegebenen Sätze („Courante“ und „Auftritt des Cleonte“) sind Tänze im alten Stil, z. T. Originalmusik des alten Kollegen Lully. — Den Schluß machen das *Intermezzo* („Dorantes und Dorimine“), ein mit allerlei Finessen rhythmischer und instrumentaler Art ausgestattetes Zwischenspiel, und die „Gastmahlszene“ mit dem Tanz des aus einer riesigen Omelette herauspringenden Küchenjungen, einem eleganten Walzer im Rosenkavalierstil. Für den Konzerthörer ist diese Szene allerdings der unverständlichste Teil der Suite, da sie am engsten mit der Bühnenhandlung ver-

wachsen ist. Mit ihren komischen Zitate und maliziösen Foppereien bildet sie das Gegenstück zu des Meisters „Till Eulenspiegel“.

Strauß hat diese Musik einem Miniaturorchester zugeschrieben. Eine phänomenale Sicherheit im Komponieren unbegrenzter klanglicher Möglichkeiten ist hier dargetan. Zur Musik großen Stils kann und will diese Suite natürlich nicht hinzugerechnet werden: sie wurzelt im Artistischen und läßt sich fast durchweg am Spielerischen genügen. Aber innerhalb dieser Grenzen ist sie so witzig, so liebenswürdig, so voller Esprit und in ihrer Vereinigung Straußscher Rokoko-Sehnsüchte mit bajuvarischer Lustigkeit so fesselnd, zudem klanglich so reizvoll und in der musikalischen Arbeit so natürlich fließend, daß man dieser Folge entzückender Miniaturen bis zum Schlusse gefesselt zuhört.

„Kriegers Heimkehr“ Carl M. v. Webers Konzertstück in F-Moll

Webers *Klaviermusik* ist heute bis auf seine geniale „Aufforderung zum Tanz“ fast verschollen und verklungen. Die Konzertsäle wissen kaum noch von ihr. Und selbst im häuslichen Kreise versagt man ihr jene Beachtung, die sie als Spiegel ihrer Zeit auch heute noch verdient. (Weber hat vier große, wertvolle Sonaten geschrieben.)

Auch bei seinen Klavierkompositionen verleugnet Weber den *Dramatiker* nicht: Er empfand und erfand als solcher, kam ohne opernhafte Züge nicht aus. Er gibt Bilder, aber keine sinfonische Entwicklung. Zugleich prägte er — selbst ein gefeierter Klavierspieler — seinen Stil aus einem *Virtuosentum*, das alle Künste aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts in strahlender Eleganz vereinigte und ausbildete. Funkelnde Läufe, glitzernd wie Geschmeide, perlen nur so hervor, verhüllen mit ihrem Rankenwerk direkt den Reichtum von quellender Erfindung in seinen besten Werken — einer Erfindung, die nichts zu raten und zu denken gibt, doch klar ausspricht, was sie will.

Alle Vorzüge solch nervigen Temperaments, einer plastischen Tonsprache und funkelnder Virtuosität vereinigt nun das *Konzertstück in F-Moll für Klavier und Orchester* (opus 79), das — zwar immer noch berühmt — aber doch ein seltener Gast in großen Konzerten ist und seines zeitgemäßen Inhalts wegen gerade jetzt zur Auffrischung der einseitig gewordenen Programme willkommen sein muß. Er schildert „Die Heimkehr eines Kriegers aus dem Felde“. Den Plan zu dieser „sinfoni-

schen Dichtung“ haben Weber wohl die Ereignisse der Kriege um Napoleon eingegeben. Doch dachte er sich — wie das im Charakter der Romantik lag — die Handlung in frühere Jahrhunderte, in die Zeit der Kreuzzüge verlegt.

Am Morgen des 18. Juni 1821 — dem Tage der Uraufführung seines „Freischütz“ in Berlin — vollendete Weber die Partitur: ein Zeichen, mit welcher Ruhe er jenem für die deutsche Kunst epochalen Ereignis trotz aller vorangegangenen musikalischen Partiekämpfe entgegensah. „Ganz frisch noch die Schrift und die Tinte noch naß“ spielte er das Stück der Gattin und seinem Schüler Benedikt vor und erläuterte es durch Bemerkungen, die Benedikt mit des Komponisten Einverständnis in folgendem *Programm* zusammenfaßte:

„Die Burgfrau sitzt auf dem Söller — Sie schaut wehmütig in die weite Ferne hinaus — Der Ritter ist seit Jahren im heiligen Lande — Wird sie ihn wiedersehen? — Viele blutige Schlachten sind geschlagen — Keine Botschaft von ihm, der ihr Alles ist — Vergebens ihr Flehen zu Gott — Endlich ergreift sie ein entsetzliches Gesicht — Er liegt auf dem Schlachtfelde — verlassen von den Seinen — Das Herzblut aus der Wunde rinnend — Sie sinkt bewußtlos und erschöpft hin — horch, was klingt dort in der Ferne? — Was kommt näher und näher? — Die stattlichen Reiter und Knappen alle mit dem Kreuzeszeichen — und wehende Fahnen — und Volksjubel — und dort — der Liebste — welch endloses, unbeschreibliches Glück — Wie rauscht und weht es mit Wonne aus den Zweigen und Wellen — mit tausend Stimmen den Triumph treuer Minne verkündigend.“

Wir haben also gewissermaßen eine Opernszene mit Klavier und Orchester vor uns. Außere Ereignisse, der Zug der Kreuzritter und die Heimkehr des Gatten, wen-

den und steigern die Stimmung, doch vertieft sich diese nicht, sondern wird zum rauschenden Glückstaumel — dem echt Weberschen Allegro con fuoco des Gefühls. Der Szenenmaler ist am Werke und verschmilzt nun seine ganze eigenartige dramatische Gebärde mit dem virtuosen Element seines Klavierstils: die Passagen leben in Geste. Wer die Partitur studiert, wird sich wundern, wie Weber den von Wagner ins Tragische übersetzten „Tristan“ hier vorahnte (das Wehen mit dem Tuche, die ungeheuer gesteigerte Spannung des zweiten Tristan-Aktes, ja selbst das Thema des Liebestodes — natürlich alles bei Weber „sehr lebhaft“).

Zu all diesen „Bildern“ verwendet Weber *lediglich das Klavier*. Er verläßt

sich ganz auf seine musikalische Strichzeichnung. So meisterhaft er als *Begründer der modernen Orchesterfarbe* mit dieser zu schalten weiß — in diesem Falle verläßt er sich ganz auf das Klavier als den Träger des dramatischen Gedankens. Das Orchester führt nur gelegentlich die Stimmung weiter. Dafür wird dieses durch ein Zwischenspiel entschädigt — den aus weiter Ferne herauf-tönenden und immer näher kommenden *Kreuzrittermarsch* (ein Bravourstück Hans v. Bülow!) — glänzende, echt Webersche Rhythmik!

Dieses Konzerstück — ist's schon ein Virtuosenstück, so doch eines geistvollster Art, dem auch nur mit geistvollem Temperament eines dramatisch empfindenden und gestaltenden Interpreten beizukommen ist.

„Worpswede“ Stimmungen aus Niedersachsen. Von P. Scheinpflug (opus 5)

Franz Diederich, ehemaliger Redakteur des „Vorwärts“ in Berlin, jung verstorben, ist neben Löns der stärkste Dichter der Heide Norddeutschlands, jenes weiten, schweigsamen Landes an der Unterweser, mit seinen geheimnisvollen Mooren, seinen schwarzen Wasserzügen, auf denen lautlos Kähne mit braunen Segeln unter tiefblauem Sommerhimmel ziehen. Und mit jenem weltfernen Dorfe *Worpswede*, auf flacher Sanddüne mitten im einsamen Moor, das einer Reihe von Malern Neuland für ihre Kunst ward.

Mit Franz Diederich durchstriefte auch unser *Paul Scheinpflug* vor vielen Jahren das weite braune Land, begeistert, im Banne der Heide-Natur, wohnte in Worpswede im Modersohn-Haus mit dessen Herrin, der wunderbaren Frau Paula Modersohn-Becker, ihn künstlerische Freundschaft verband. Und so entstand, durch die erfrischen, stimmungsschweren Dichtungen Diederichs angeregt, das erste Stück deutscher Landschaftsmusik: Paul Scheinpflugs „*Worpswede*“, Stimmungen aus Niedersachsen. Der Komponist machte damit den Versuch, dieses Stück deutschen Neulandes — so wie es der Malerei gelungen war — auch durch die Musik in innerstem tiefsten Naturversenken und persönlichstem Erfassen der Dichterworte zu erobern.

Das Stück ist ein *Kammermusikwerk* für Mezzosopran, Violine, Englisch Horn (das Instrument der Heidemelancholie) und Klavier. Ein *Instrumentalvorspiel* („Das Land der Einsamkeit“) läßt wie aus Nebelflor und Dämmer schwere das neue Wunderland famagleich aufschimmern. — Der *erste Gesang* („Der Himmel spannt sein leuchtend Dach“) — für Singstimme,

Violine und Klavier — schildert in blendenden Farben eine Fahrt ins Wunderland. — Der *zweite Gesang* („Lenzgeläutert scherzt der Windhauch“) — für Singstimme, Violine, Englisch Horn und Klavier — hat Scherzo-Charakter. Er gibt die Stimmung eines ersten Frühlingstages im Moor wieder. Die Violine juchzt, das Klavier trillert und jubelt, und die Singstimme bringt, vom Englisch Horn imitiert, eine lenz-freudige Melodie.

„Fern auf dem Wasser, in sinkender Dämmerung, verklingen auf einer Schifferharmonika die Töne eines Volksliedes“ — so deutet der Komponist selbst den Anfang des *dritten Gesanges*. Dieser Adagio-Satz ist dunkelgrau gehalten, bis er zu dem erhabenen, ein Bild der sternenfunkelnden, seelebeflügelnden Nacht bedeutenden Gesang („Dunkelgrau, von Sternen selig“) übergeht, zu dem das Englisch Horn eine Gegenmelodie singt. — Der *vierte Gesang* („Herbstfrühgang: In Dämmer schwere braut das feuchte Land“) ist das Finale, das dem Sonnenaufgang im Moor entgegenführt. Dissonierende Naturstimmen der Wildgans, der Nebelkrähe, der Dorfuh sind musikalisch angedeutet und verwoben — ein Dämmerungs-Stimmungsbild verwegener Realistik, bis mit der ersten „Sonnenaahnung“ die hier ganz sinfonische Musik zum Kulminationspunkt des Werkes führt. — Der sich anschließende *Epilog* („Ich liebe dich, du braunes stilles Land“) faßt nochmals die Themen zusammen und bringt das Glaubensbekenntnis des Tondichters zur nordischen Natur. — Das Werk wird in jedem, der Kenner der niedersächsischen Heide ist und sie liebt, eine starke Resonanz auslösen.

Liedertexte zu Worpswede

Dichtungen von Franz Diederich

I.

Der Himmel spannt sein leuchtend Dach,
Lichtgrün erglänzt die weite Flur,
Das Herz erschlossen, die Augen wach,
Trink ich dein Glück, o Prachtnatur!

Keckplätschernd drängt mein Segelboot
Den Fluß hinauf ins Wunderland,
Zu Blütenkissen rosenrot
Schwillt schilfvergrünt der Uferrand.

Auf Wellen tanzt der Sonne Glut,
Ein Strahlenflittern goldigschön . . .
Die Seele jauchzt, frei klimmt der Mut
Wie Lerchensingen zu blauen Höh'n.

II.

Lenzgeläutert scherzt der Windhauch,
Farben sehnt sein frischer Sinn,
Gelbe Dotterblumen sät er
Ueppig längs den Gräben hin.

Von den feuchtgebräunten Wiesen
Wich der Wässer Winterspur,
Und ein erstes grünes Sprießen
Ueberflimmert schon die Flur.

Fern aus kahler Eichenhegung,
Scharfgemalt auf klares Blau,
Blinzeln rote Bauernhöfe
Durch der Stämme hohes Grau.

Flußhinunter treiben dunkel
Erste Segel aus dem Moor,
Emsig regt am Berg die Mühle
Ihrer Flügel Spiel empor.

Und vom Berg dorfüberthronend
Blinkt die Kirche hell ins Land,
Grüße wehn, aufs flockengelbe
Blütenmeer hinausgesandt.

III.*)

Dunkelgrau, von Sternen selig,
Schmilzt die Nacht ins Grau der Flut —
Meinen Weg der Sehnsucht wähl ich,
Wo der Frieden Wunder tut.

Stumme Boote ankern dunkel,
Selten zieht ein Kiel vorbei —
Erdenfremd im Sterngefunkel,
Ringt der Seele Flug sich frei!

IV.

Herbstfrühgang

In Dämmerschwere braut das feuchte Land.
Vom Tümpel her versteckt die Zuggans schnattert,
Hoch schwebt der Mond, von lichtem Hof umspannt,
Und drunter her, am heis'ren Schrei erkannt,
Ein Nebelkrähenpaar schwarzflügelig flattert.

Die Dorfuhr tönt: ein Siebenklang verbebt.
Der Morgen fröstelt, nasse Schatten schweifen,
Und östlichfern durchs graue Düster webt —
Geheimstes, das die Hülle zaudernd hebt —
Scheuviolett ein unbestimmter Streifen.

Noch überwiegt die Nacht. Doch schon beginnt
Die Schimmerspur sich dreister vorzudrängen:
Formlos wird Form und in Gestalten rinnt
Geheime Leuchtkraft rieselnd ein und spinnt
Gedämpften Purpur aus breiten Strängen,

Und wie des Schleiers Hülle nun sich senkt,
Blüht es frührosig auf in lichter Milde.
Auf Nebellinnen hingegossen, lenkt
Gen Westen sich sein Grüßen und durchsprengt
Tiefdunkelblau die dunklen Luftgefilde.

Und dichter dampft die niedre Nebelschicht,
Der Wassergraben dampft in langer Zone.
Doch über mir blaut reicher schon das Licht,
Herbstrot verklärt der Osten sich und flicht
Gelb um die Stirn dem Siege schon die Krone.

*) Zur Einleitung dieses Gesanges: Fern auf dem Wasser, in sinkender Dämmerung, verklingen auf einer Harmonika die Töne eines Volksliedes.

Der Tag! Der Tag! Der Himmel ist befreit!
Gen Westen strömt das Blau in weitem Bogen.
Lichtrosafederwölkchen hochgereiht,
Sie winken siegesfroh: 's ist Sonnenzeit!
Und glühend schon kommt sie emporgezogen.

Frischzu, mein Fuß! . . . Im Nebelsinken hebt
Das Schifferhaus sich zwischen Birkenruten.
Frischzu! Ich bin am Ziel! Flußaufwärts strebt
Ein dunkler Kahn, das schwarze Segel bebt,
Und schäumend rauscht der Kiel durch rosige Fluten.

Epilog

„Ich liebe dich, du braunes stilles Land!
Um dich und deiner stillen Menschen willen lieb ich dich!“

Die „Rheinische“ Sinfonie Von Rob. Schumann (Nr. 5 in Es-Dur, op.97)

Man tut der Verehrung für den *Meister der Romantik* keinen Abbruch, wenn man zugibt, daß Schumanns sinfonische Sprache in ihrer orchestralen Gewandung uns etwas fern gerückt erscheint. Das Blühen moderner Instrumentation liegt Schumann noch fern. Dem Meister tiefempfundener Stimmungen und intimster Kleinkunst ist der rein musikalische Gedanke so sehr Ausdruck des Gefühlten und zur Gestaltung Drängenden, daß das Bedürfnis nach dem Sinnlichen des Klanges für ihn mehr in den Hintergrund tritt. Ueberläßt man sich aber der Frische der thematisch-gedanklichen Erfindung, so zieht uns sein Schatten ganz hinein in den Zauber seiner romantischen Welt.

Und gerade seine dritte Sinfonie „*Die Rheinische*“, wo Schumann das rheinische Volkstum in seiner ganzen, leichtsinnigen (im wahren Wortsinn) Heiterkeit und temperamentvollen Lebendigkeit musikalisch feiert, ist eines der volkstümlichsten seiner Werke. Der Ton festlicher Freude wird darin so beharrlich festgehalten, wie in Beethovens A-Dur-Sinfonie, von der sie allerdings ein äußerlicher, für den poetisierenden Romantiker Schumann bedeutungsvoller Zug trennt: daß nämlich die gegensätzliche Stimmung sich durch zwei Sätze hindurch, in der Steigerung vom Innigen zum Pathetischen, ausbreiten darf.

Schon der *erste* machtvoll einsetzende Satz mit seinem rhythmisch prägnanten Hauptthema erschließt gleichsam eine Welt wohligh-behaglicher Wärme. Uebermütiger Schwung liegt in dem elastischen Auf-schnellen der Geigen des Hauptthemas —

das Tonsymbol des rheinischen Blutes. Der *zweite* Satz, das „*Scherzo*“ in seinem von Celli und Bratschen als Ländler getragenen Hauptteil ist ein Muster von Belaglichkeit, der Bläsermittelsatz in echte Waldromantik gebettet. In dem duftigen mit „Nicht schnell“ bezeichneten *dritten* Satz, der stark an Mendelssohn gemahnt, reichen sich Innigkeit und tändelnde lockere Laune die Hand.

Mitten in die Sinfonie ist nun als *vierter* Satz das merkwürdige Es-Moll-Stück eingeschoben. Feierliche Hörner- und Posaunen-Klänge intonieren es. Schumann will hier eine *Szene im Kölner Dom* ausdrücken. Nach seiner eigenen Aussage ist er ja durch den überwältigenden Eindruck der Riesenkathedrale zu der Komposition der „*Rheinischen*“ überhaupt angeregt worden. Und den Es-Moll-Satz schrieb er auch direkt nach der feierlichen Messe anläßlich der Kardinals-Erhebung des Kölner Erzbischofs. Und vollends der *fünfte* Satz — die Sinfonie ist gegen das Herkommen fünfsätzig — erweist sich mit seinen freien Marschrhythmen recht wirkungsvoll, da er den Frohsinn der Rheinländer aufs überzeugendste zum Ausdruck bringt. Das Ganze: ein Werk auf frischer, luftiger Höh — frei von Schwermut und Grübelei.

Die Sinfonie entstammt — wie das gesamte sinfonische Werk Schumanns — seiner mittleren Schaffensperiode, als sich der Komponist auf dem Zenith seiner Kunst befand. Nichts darin läßt die schwere Gemütszerrüttung ahnen, die den Tonsetzer von seinem kühnen Adlersfluge so früh in den Sand streckte.

Constantin Krebs.

Nächstes Konzert: 5. März. Leitung: Fritz Busch!
