

Dresdner Philharmonie

Leitung: Paul van Kempen

2. Unrechts-Konzert

Solist: Georg Kulenkampff

Mittwoch, den 6. November 1935, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Programmfolge

Josef Haydn Sinfonie D-Dur Nr. 104 (Londoner Sinfonie Nr. 7)

Adagio
Andante
Menuetto Allegro

Johs. Brahms Konzert D-Dur für Violine und Orchester, Werk 77

Allegro non troppo
Adagio
Allegro giocoso, ma non troppo vivace
— P a u s e —

Max Reger Variationen und Fuge über ein lustiges Thema
von Joh. Ad. Hiller für Orchester, Werk 100

Voranzeige Mittwoch, 4. Dezember 1935, 20 Uhr, Gewerbehaus

3. Unrechts-Konzert

Solist: **Lubka Kolessa**

Cherubini: Ouvertüre „Anacreon“ / Chopin: Klavierkonzert e-Moll
Rudi Stephan: Musik für Orchester / Wagner: Ouvertüre
„Lannhäuser“

Voranzeige Dienstag, 26. November 1935, 20 Uhr, Gewerbehaus

2. Abend (vom 13. November)

Mozart = Bruckner = Zyklus

Solisten: Walter Schaufuß-Bonini, Klavier
Hans Garvens, Violine; Josef Gauglitz, Viola

Bruckner: Zweite Sinfonie / Mozart: Sinfonie Concertante
Mozart: Klavierkonzert D-Dur

Etwas zum Thema „Variation“

Die Variation eines Themas gehört zu den beliebtesten Großformen der sinfonischen Musik. Einer der größten Meister dieser Form war Max Reger. Über seine besondere „Kunst des Variierens“ hat einmal Joseph Haas, einst sein Schüler, dann der berufene Fortsetzer vieler Ansatzlinien im Regerschen Werk, der selbst mit seiner „Variationen-Suite über ein altes Rokoko-Thema“ einen bedeutsamen Beitrag zum Problem der Variation geliefert hat, die folgenden Ausführungen gemacht. Sie beziehen sich auf die Hiller-Variationen, die mit den Mozart- und Beethoven-Variationen Regers Variationen-Tryptichon darstellen. Besser als mit den Haas'schen Worten könnte man das Regersche Werk nicht erläutern. Haas schreibt:

Max Regers Jubiläumswerk, Opus 100, Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. A. Hiller für großes Orchester ist ein Höhepunkt seines Schaffens, gleichzeitig ein weithin sichtbarer Markstein der Variationskunst überhaupt. Schon vom Anfange seiner Entwicklung an bevorzugte der Meister in auffallender Weise die kombinatorischen Formen im engeren Sinne, die Formen der Variation (Passacaglia) und der Fuge, des Choralvorspiels und der Choralphantasie. Kein Wunder! Nirgends wie hier boten sich ihm so unvergleichliche Gelegenheiten, die brodelnde und schäumende Urkraft seiner Phantasie im wechselvollen Spiel mit einem schlichten Gedanken musikalisch auszuprobieren und zu betätigen.

Dieser musikalischen Naivität des Kunstschaffens, der lauterer Freude, das im Urstoffe, im Thema gegebene Tonmaterial abzuwandeln und umzumodeln, verdanken wir geradezu einen neuen Typ der Variationsform. Er ist als eigenste Regersche Erfindung anzusehen und macht sich am reinsten und repräsentabelsten in den Hiller-Variationen geltend. Zwar ist auch hier noch das Thema die Quelle, aus der der Meister alle Anregung schöpft, der „Brunnen“, aus dem er „je länger er hineinschaut, desto mehr und hellere Sterne entgegenglänzen sieht“, nicht mehr aber der eigentliche Wegweiser für die nachfolgenden sinfonischen Gebilde. Wohl hat auch schon Beethoven mit dem rein dekorativen Klingklang der vorklassischen formalen Variation aufgeräumt und das Thema „zum Mittler von Gefühlsentwicklungen“ erhoben, weiterhin hat Brahms durch die Zusammenfassung von Variationengruppen zu Stimmkurven (Händel-Variationen) Beethovens Verfahren erweitert, aber den letzten kühnen Schritt, über den metrischen Aufbau des Themas hinweg gleichsam die Form zu variieren, machte erst Reger. Teile des Themas emanzipieren sich und entwickeln sich selbständig weiter, beliebige Bruchstücke koppeln sich zusammen und weben sich ineinander, thematische Melodiepartikelchen tauchen im orchestralen Gewoge auf und wieder unter, um ganz neuen Bildungen Platz zu machen; kurzum die Phantasie führt und das Thema folgt, nicht umgekehrt.

Das melodisch kostbare Rokokothema im galanten Stil mit seinen entzückenden rhythmischen Pikanterien entstammt Johann Adam Hillers komischer Oper „Der Aerndtekrantz“ (Leipzig 1772). Dort steht es als Lieschens Lied im zweiten Akt. Das Liedchen ist außerordentlich einprägsam und singt sich sofort auch ins Ohr des ungeschulten Hörers. Wahrlich für ein Variationenthema der Vorzüge genug! Und doch blieb dem Meister der Anwurf nicht erspart, daß die „Harmlosigkeit“ des Themas die grandiosen Ausmaße und den ernsthaften Inhalt der ihm entsprossenen Varianten nicht rechtfertige. Wobei man ganz vergessen hatte, daß auch Beethoven mit seinem Opus 120 der Welt ein Werk schenkte, dessen Entstehung einem wohlgesitteten Tänzelein von Diabelli zu verdanken war. Freilich der gute alte Adam Hiller würde kurios aufgehört und aufgeschaut haben, wenn Regers Tongestalten an ihm vorbeigezogen wären!

Wie zierlich führt sich gleich die erste Variation ein! Und wie köstlich weitet sich die zweite Variation zu einem Pastorale voll melancholischer Süße und zarter Traumseligkeit, wobei die unbeschreiblichen Klangzaubereien ein wiegender Ostinato des Violincells wie eine Girlande umschlingt. Aber schon das Bivace der folgenden Variation entreißt den Hörer der Weltverlorenheit und bereitet ihn bedachtsam mit allerlei lustigen Neckereien und übermütigen Späßen auf die Tollkühnheiten der 4. Variation

vor. Dieses Stück, dessen motivischer Kern urwüchsigste Kraft symbolisiert und der späteren Fuge einen wichtigen Baustein liefert, ist ein wahrhaft imponierendes Denkmal aufreizender, bis ins Brutale angeheizter Flächenrhythmik. Wie weise von unserem Meister, daß er nach diesen beispiellosen Erregungen das Gemüt in ein beruhigendes, seltsames Hell Dunkel führt und durch die graziöse Heiterkeit der 6. Variation besänftigt! Willig folgt es ihm dann wieder in den leichtfüßigen hurtig dahineilenden Tarantellarhythmen. Auch der sehnsuchtsgeschwellte Gesang der 8. Variation gibt dem Hörer nochmals Gelegenheit zu andächtiger, innerer Sammlung. Dann aber bricht das Ungewitter los. Schon die stürmischen Triolen der 9. Variation rütteln den Hörer aus seiner geruhvollen Betrachtung auf, aber gar erst die atembeklemmenden chromatischen Entladungen der 10. Variation suchen durch ihre betäubende Wucht die dämonische Wirkung der 4. Variation zu überbieten. Es ist staunenswert, wie es Reger verstanden hat, mit seinem keineswegs allzu großen Orchesterapparat dank geschickter Akkordballungen und Dissonanzhäufungen unerhörte Kraftenergien zu lösen. Die gebändigte Leidenschaft zittert anfänglich in einem die Variationenreihe beendigenden Epilog noch nach, beruhigt und verklärt sich schließlich aber im fried- und weihvollen E-Dur.

Ein Regersches Variationenwerk ohne krönenden Fugenabschluß ist kaum denkbar. Mit einem feingeäderten, ungemein beweglichen Thema voll Frohsinn und Lebensmut beginnen die Streicher den Reigen, erst nach und nach beteiligen sich die Holzbläser an dem sinnverwirrenden Tönenspiel, bis vorlaute Hörner darein schmettern und zahlreiche Verwicklungen herbeiführen. Ein außerordentlich plastisch gebautes rhythmisches Thema (der motivische Kern der 4. Variation) will Ruhe gebieten. Aber schon stemmt sich ihm eine (in ihren Umrissen schon früher angedeutete) chromatisch abwärts verlaufende neue Figur entgegen. Und nun entwickelt sich zwischen den drei Themen ein beängstigender Wettlauf um die Vorherrschaft. Er nimmt gegen den Schluß hin geradezu turbulente Formen an, bis ein dröhnender Fortissimo-Einsatz des Variationenthemas in den Posaunen die Situation an sich reißt und einen Kolossalabschluß herbeiführt, der „die Fesseln alles Empfindens und Begreifens zu sprengen droht“.

In der Ahnenreihe der Variation, die bis auf die Tanzsuite des 16. Jahrhunderts zurückgeht, hat auch Joseph Handn seinen festen Platz. Die Londoner D-Dur-Sinfonie gibt mit ihrem langsamen Satz das beste Beispiel dafür. Heiter und beschaulich setzt er ein und gerät in echt Handnscher Kühnheit bald in einen fast tristanisch-romantischen Vorhalt hinein, der die Beziehungen zu der ernstesten, düstern Einleitung des ersten Satzes aufnimmt. (Handn soll das Werk als ein „Requiem“ auf Mozarts Tod geschrieben haben.) Die erste Variation in g-Moll nimmt diese schwermütige Stimmung auf, die zweite, die sich wieder stärker an das Dur-Thema anlehnt, erhält durch kühne modulatorische Rückungen einen eigentümlich verschleierte Ausklang, die dritte, die das Thema in spielerische Linien auflöst, wird mit einer Coda abgeschlossen, in der die rücksichtslose Führung der Stimmen auch vor dem Querstand D-Dis nicht zurückschreckt.

Bedeutungsvoll ist diese Sinfonie vor allem auch, weil in ihrem ersten Satz das Prinzip der motivischen Entwicklung, das eigentliche Bauprinzip der Sinfonie (und Sonate) in besonders geistvoller, schöpferischer Weise durchgeführt ist. Es ist jenes Verfahren, das Handn zum erstenmal in den sogenannten „russischen Quartetten“ anwandte, die er selbst als „auf eine ganz neue besondere Art“ geschrieben bezeichnete.

So wie Handn dem letzten Satz der Sinfonie, die mit ihrem kräftigen Bauerntanz-Menuett geradezu auf Bruckner hinweist, einen erotischen Charakter gibt, mit einem dudelsackartigen Thema, das einem kroatischen Volkslied nachgebildet sein soll, so gibt auch Johannes Brahms seinem Violinkonzert in D-Dur den von ihm so geliebten ungarischen Anstrich. Man begreift heute kaum, daß das Werk mit seinen vielen Schönheiten es einmal schwer hatte, sich beim Publikum durchzusetzen. Heute hat es neuen Sinn erhalten. In einer Zeit der Besinnung auf die spezifischen Werte einer deutschen Musik erinnert man sich daran, daß es einmal von einem hervorragenden Kenner das „männlich-romantische deutsche Violinkonzert“ genannt wurde. Seine bedeutendsten Interpreten waren von Anfang an Männer. In Georg Kulenkampff ist ihm ein neuer großer Dolmetsch herangereift.

Dr. Karl Laux