

Dresdner Philharmonie

Leitung: Paul van Kempen

6. Unrechts-Konzert

Solist: Zino Francescatti

Mittwoch, den 12. Februar 1936, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Programmfolge

Robert Schumann Sinfonie Nr. 4 in d-Moll, Werk 120

Ziemlich langsam. Lebhaft

Romanze

Scherzo

Lebhaft

— Pause —

Niccolò Paganini Konzert in D-Dur für Violine mit Orchester,
Werk 11 (Original)

Allegro maestoso

Adagio — Rondo. Allegro spiritoso

Hektor Berlioz Ouvertüre „König Lear“

Voranzeige Mittwoch, den 4. März 1936, 20 Uhr, Gewerbehaus

7. Unrechts-Konzert

Haydn: Die Jahreszeiten

Leitung: Paul van Kempen

Solisten: Udelheid Armhold / Heinz Marten / Fred Driffen

Mitwirkung: Dresdner Lehrergesangverein mit Damenchor

Voranzeige Donnerstag, den 27. Februar 1936, 20 Uhr, Gewerbehaus

6. Abend „Mozart-Bruckner-Zyklus“

Leitung: Paul van Kempen

Solist: Karl Heinrich Diener von Schönberg

Mozart: Zwischenaktmusik zu dem heroischen Drama „Thamos, König von Ägypten“ (K.V. 345) / Mozart: Klavierkonzert in B-Dur (K.V. 595)

Bruckner: 3. Sinfonie

Drei Zeitgenossen

Niccolò Paganini: geboren am 27. Oktober 1782 in Genua, gestorben am 27. Mai 1840 in Nizza.

Hector Berlioz: geboren am 11. Dezember 1803 zu Cote St. André, gestorben am 8. März 1869 in Paris.

Robert Schumann: geboren am 8. Juni 1810 in Zwickau, gestorben am 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn.

Eine Zeit aufwühlender Ereignisse im musikalischen Leben, diese erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Es war die Zeit, in der die Musik des Programms, die inhaltlich bestimmte Musik geboren wurde. Vorsichtiger gesagt: sie ist in dieser Zeit groß geworden. Berlioz war ihr Erzieher.

Interessant die Stellung, die Robert Schumann zu Berlioz und zur Programmmusik einnahm. Zunächst: es waren verwandte Geister, der französische und der deutsche Romantiker. Beide waren denkende, schreibende, kämpfende Musiker. Nicht nur komponierende, auch ästhetisierende. Also um den „Inhalt“ der Musik Bemühte. Beide waren — Musikkritiker. (Robert Schumann als Vorbild! Er wandte sich gegen die übliche „verklärte kritische Sprachweise“, gegen den „Geist der Unentschiedenheit, der sich den Schein der Unparteilichkeit gab, um seine Charakterlosigkeit zu verbergen“.)

So begeistert anfangs Schumann für Berlioz eingetreten ist (er witterte das echt Romantische in dem französischen Musiker), bald zieht er sich von ihm zurück. Er sieht in ihm einen „Gegner“. Er sieht in ihm den Vertreter einer „Richtung“, eben der „gegenständlichen“ Musik, wie sie in jener Zeit durch Berlioz, Liszt und Wagner repräsentiert war. Berlioz' Overtüre zu Shakespeares „König Lear“ ist ein solches Stück „Programm Musik“, in der der Inhalt des Dramas zusammengefaßt erscheint. Der „romantische Realismus“ des französischen Meisters malt in beredten Tönen das Schicksal des unglücklichen Königs — das Werk ist zugleich eine Huldigung für den englischen Dichter, den Berlioz glühend verehrte.

Daß Schumann die Berliozsche „Richtung“ theoretisch ablehnte, ist um so wunderlicher, als er in der Praxis selbst in gewissem Sinne (im richtig verstandenen Sinne) Programmmusiker war. Man denke nur an die poetischen Überschriften seiner Klavierstücke. Wenn sie eine Bedeutung haben sollen, müssen sie doch mit dem Musikstück in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen. Und wenn Schumann einmal gesagt hat: „Ein nicht gutes Zeichen für eine Musik bleibt es immer, wenn sie einer Überschrift bedarf“, so stehen dazu die folgenden Sätze in einem offensichtlichen Widerspruch: „Es affiziert mich Alles, was in der Welt vorgeht: Politik, Literatur, Menschen. Über alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik (hier war's nun die Musik allein) Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen.“ Schumann war eben Schöpfer, nicht Systematiker.

In seinen Orchesterwerken hält sich Schumann — soweit wir davon unterrichtet sind — fast immer von der Programmmusik fern. Hier sucht er den Anschluß an Beethoven. Es sind keine „sinfonischen Dichtungen“, wenn auch der Abglanz des eigenen Lebens darauf ruht. Licht und hell auf der ersten Sinfonie, düster und dunkel auf der zweiten in d-Moll, die im September 1841 vollendet wurde, unter dem Titel „Sinfonische Fantasie“ ihre Erstaufführung im Dezember des gleichen Jahres in Leipzig erlebte, aber so kühl aufgenommen wurde, daß der Komponist die Partitur einstweilen einpackte. Er komponierte dann eine „zweite“ zweite Sinfonie, die in C-Dur.

Jene ursprüngliche „Zweite“ holte er zehn Jahre später wieder heraus, nahm einige gründliche Veränderungen vor, namentlich hinsichtlich der Instrumentation, und führte sie als IV. Sinfonie beim Niederrheinischen Musikfest 1853 in Düsseldorf zum erstenmal auf. Der Erfolg war nunmehr außerordentlich. Und doch gab es viele Musiker, darunter Brahms und Büllner, die die erste Fassung vorzuziehen. Die „Urfassung“ ist lichter, graziöser in der Instrumentierung, die zweite Fassung bevorzugt ein dichteres instrumentales Gewand für die herrlichen Gedanken unseres Meisters. Wegen dieser beiden Fassungen kam es beinahe zu einem Streit zwischen Brahms und Clara Schumann, der Gattin des Meisters, der beinahe die enge Freundschaft der beiden zu sprengen drohte.

Die Sinfonie in d-Moll hat einen melancholischen Grundton, worauf schon die Tonart schließen läßt. Im Gegensatz zur ersten, im Gegensatz auch zur dritten, zur „rheinischen“. Sie steht damit an der Seite der zweiten Sinfonie, die sozusagen an ihrer Stelle komponiert wurde.

Eine Eigentümlichkeit dieser Sinfonie: die vier Sätze gehen ineinander über. Wollte Schumann damit schon den inneren Zusammenhang andeuten, so verstärkt er diesen Eindruck noch durch die Tatsache, daß auch thematisch Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen existieren. (So ist also die Sinfonie nahe an die „sinfonische Dichtung“ gerückt.) So kommen die Sexten der Einleitung auch im zweiten Satz, der Romanze, und im Trio des Scherzos vor. Der Finalesatz nimmt sein thematisches Material aus der Durchführung des ersten Satzes, so daß er gewissermaßen zur Reprise des ersten Satzes wird.

So weicht also Schumann auch in der Innenarchitektur von der strengen Form der Sinfonie ab. Weitere Beispiele: im ersten Satz, dessen Exposition von dem in leidenschaftlichen Sechzehnteln aufbrausenden Hauptthema gespeist wird, erscheint das zweite, das zart drängende Gesangsthema erst nach der Durchführung. Und im letzten Satz läßt Schumann nach der Reprise ein neues Gesangsthema auftreten. Das deutet auf ein Vorwiegen des lyrischen Charakters hin, der besonders ausgeprägt ist im zweiten Satz, einer wehmütigen Romanze, die nur in der Mitte in Tonart und Instrumentation etwas aufgelichtet wird. Das Scherzo in seinem Hauptteil, der ein synkopisch schwebendes Trio einschließt (aus ihm entsteht später die Überleitung zum letzten Satz), und das Finale haben dann wieder kräftigeren Zuschnitt und dramatischeres Gebaren. Der Schluß der Sinfonie ist sogar eine fast opernmäßige schmiffige „Stretta“.

Liszt sah in Schumann den Musiker, der „in gerader Linie aus Beethoven hervorgegangen ist“. Auch Berlioz berief sich auf Beethoven. Und die Zeitgenossen schätzten ihn als Fortsetzer unseres deutschen Sinfonikers ein. So erzählt Berlioz von einem Besuch bei Paganini: „Ich traf ihn allein in einem großen Saal der Néothermes. Du weißt, daß er seit ungefähr Jahresfrist vollständig die Stimme verloren hat und daß man ihn ohne die Hilfe seines Sohnes kaum verstehen kann. Als er mich sah, stürzten ihm die Tränen in die Augen, und ich hielt sie nur krampfhaft zurück. Ja, er hat geweint, dieser wilde Menschenfresser, dieser ‚Frauenmörder‘, dieser ‚freigelassene Galeerensträfling‘ und wie man ihn sonst noch zu nennen beliebt: er vergoß heiße Tränen, als er mich umarmte: ‚Sprechen Sie nicht davon (von seinem Geldgeschenk), ich verdiene keinen Dank. Es war die aufrichtigste Freude und die tiefste Genußtuung meines ganzen Lebens. Sie haben mich durch Ihre Fantastische Sinfonie ergriffen, wie ich es nie geahnt. Sie haben die gewaltige Kunst Beethovens fortgeführt.“

Diese Worte Berlioz' umreißen ein merkwürdiges Künstlerschicksal, das durch viele Legenden noch abenteuerlicher hingestellt wurde als es ohnehin schon war. Das Schicksal des größten aller Geiger, die je gelebt haben, nach dessen Konzert Schubert gesagt hat: „Ich habe einen Engel im Adagio singen gehört.“ Von der Magie seines Spiels liegt ein Abglanz auch auf seinen Werken, den aufleuchten zu lassen den großen Nachfolgern Paganinis vorbehalten ist.

Dr. Karl Laux