

**Dresdner Philharmonie**



Leitung: Paul van Kempen

## **2. Anrechts-Konzert**

Solisten:

**Siegfried Borries** Violine

**Udo Dammert** Klavier

Mittwoch, den 20. Oktober 1937, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

# Programmfolge

---

## Maurice Ravel

Spanische Rhapsodie

I. Prélude à la nuit

II. Malagueña

III. Habanera (1895)

IV. Feria

## Cesar Bresgen

Sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester, Werk 21  
(Uraufführung)

Bewegt

Sehr langsam

Breit, mit Schwungkraft

— Pause —

## Ludwig van Beethoven

Konzert in D-Dur für Violine und Orchester, Werk 61

Allegro non troppo

Larghetto

Rondo (Allegro)

## Franz Liszt

Les Préludes. Sinfonische Dichtung

Konzertflügel: Steinway & Sons

Alleinvertreter: Richard Stolzenberg, Dresden-A., Johann-Georgen-Allee 13

---

**Voranzeige:** Mittwoch, den 3. November 1937, 20 Uhr, Gewerbehaus

## 3. Unrechts-Konzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solist: **Robert Cajadesus**

Hans Brehme: Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel, Werk 33  
(Uraufführung) / W. A. Mozart: Klavier-Konzert (K. B. 488) / Franz Liszt:  
Klavier-Konzert A-Dur / Richard Strauss: „Don Quixote“ (Solist: Alex Kropholler)

## Vielgestaltige Tonkunst

*Je mehr wir von der vielgestaltigen im All herrschenden Einheit überzeugt sind, in deren Mitte der Mensch lebt, je mehr wir die in unserem eigenen Leben, unserer eigenen Geschichte waltende Einheit erkannt haben, um so leichter wird unser Blick in die die Geschicke der Kunst offenbarende vielgestaltige, das ist vielformige Einheit dringen und um so eher werden wir die böse Neigung überwinden, an ihr zu mäkeln und sie zututzen zu wollen wie die Gärtner, die, um gradlinige Hecken zu ziehen, den Pflanzenwuchs hemmen und den gesunden natürlichen Baum gekünstelten Formen zuliebe verkrüppeln. Nirgend finden wir in den lebendigen Erscheinungen der Natur geometrische und mathematische Figuren: Warum sie der Kunst aufdrängen wollen? Warum die Kunst einem Linearsystem unterwerfen? Warum nicht ihre üppige, zwanglose Entfaltung wie die der Eichen bewundern, deren reiches, vielverschlungenes Geäst lebendiger zu unserer Phantasie spricht als der zur Pyramide oder zum chinesischen Hut entstellte Taxus? Wozu all das Abmühen, die Triebe der Natur und der Kunst zu verkümmern und zu meistern? Vergebliche Mühe! Am ersten Tage, an dem die kleinen Gartenkünstler einmal die Schere verlegt haben werden, wachsen sie, wie sie wollen und müssen.* Franz Liszt.

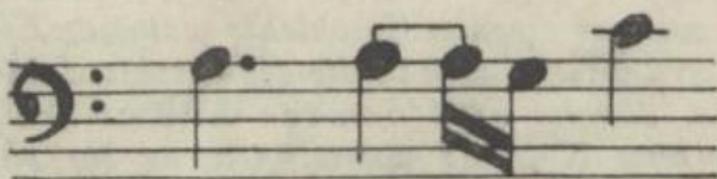
Mit diesen Worten aus dem Aufsatz „Berlioz und seine Haroldssinfonie“ (Gesammelte Schriften IV, 35) tritt Franz Liszt, der große Anreger in der Musikgeschichte, für den Fortschritt in der Musik ein, und manches in diesem Aufsatz klingt, wie Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, in seiner grundlegenden Liszt-Biographie sagt, „als ob es geschrieben wäre, um die Arbeiten der kühnsten ‚Neutöner‘ unserer Tage zu verteidigen“.

Liszt meinte damit gewiß die von ihm mit so genialen Zügen ausgebaute Programmmusik. Aber er war ein viel zu großer Geist, als daß er sich einseitig auf diese Richtung festgelegt hätte. In der letzten Einführung wurde schon davon gesprochen, wie wenig „wörtlich“ man das Programm nehmen darf. Vollends verfehlt wäre es, Liszt als Nur-Programmmusiker aufzufassen. Nicht nur, daß er sich theoretisch darüber ausgesprochen hat, daß die Programmmusik eben nur ein Teil, nur eine Seite der Musik ist. Auch der Praktiker Liszt, der Komponist kann als Kronzeuge für die absolute Musik gelten. Denn gerade eines seiner bekanntesten Werke, „Les Préludes“, ist — keine Programmmusik. Das, was als ihr „Programm“ bekannt ist, wurde ihnen nachträglich unterschoben. Darauf ist nicht nur Hanslick hereingefallen, der 1857 schrieb: „Die Präludien erscheinen charakteristisch durch die Methode, wie die Musik zu dem fertigen Programm rein auf dem Wege der Reflexion hinzugebracht wird“, auch ein vielgebrauchter neuerer Konzertführer bringt es noch fertig, zu schreiben: „... liegt ein Prosagedicht Lamartines zugrunde“.

Liszt hatte zu vier Männerchören, deren Komposition er später aufgab, eine Ouvertüre geschrieben, die er dann als selbständiges Stück herausgab. Aus unbekanntem Gründen suchte Liszt nach einem Gedicht, das auf seine fertige Komposition paßte. In Lamartines, des französischen Romantikers, „Les Préludes“ glaubte er es gefunden zu haben. Der Dichter sieht im Leben eine „Reihe von Vorspielen zu jenem unbekanntem Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt“. Eine Schilderung des Lebens also, seines Auf und Ab, seiner Kämpfe und Stürme, seiner glücklichen Stunden, der Liebe, der Zeit, wo die „verwundete Seele sucht ... in der lieblichen Stille des Landlebens die eigenen Erinnerungen einzuwiegen“, bis wieder „der Drommete Sturm-signal“ ertönt.

Nun, das ist ein ganz allgemeiner Inhalt, den man leicht vielen Sinfonien von Haydn bis Bruckner unterlegen könnte.

Wie sehr Liszt in den „Préludes“ absolut-musikalisch dachte, dafür ist eine Briefstelle von 1856 ein Beweis. Er schrieb da an Christian Lobe (Briefe VIII, 127): „... die „Préludes“ sind mit



konstruiert“. In der Tat ist die ganze Komposition auf diesem „Urmotiv“ aufgebaut, alle Themen sind mit ihm verwandt. Diese Verarbeitung eines Motivs, die Umgestaltung in kleinere oder größere Themen hat man schon zu Lebzeiten des Komponisten als eine Eigenart erkannt.

Es ist leicht einzusehen, daß die Komponisten unserer Zeit, die der Programmmusik völlig abgeschworen und das Ideal einer „Musik um der Musik willen“ aufgestellt hat, von hier aus zu Liszt Zugang finden. So meilenfern das „Sinfonische Konzert für Klavier und Orchester“ von Cesar Bresgen der Welt Liszts steht, darin zeigen sich Berührungspunkte. Auch hier finden wir in allen drei Sätzen jedesmal ein Grundthema, das aus einigen prägnanten Tönen besteht und bis zum Höhepunkt geführt wird.

Im ersten Satz handelt es sich um eine heftig bewegte Grundrhythmik, zu der ein Gesangsthema tritt, das auch zuletzt zum Höhepunkt führt. Der zweite Satz baut sich streng über einem einzigen Thema auf und stellt einen ausgesprochenen Gegensatz zum ersten dar. Ihn kennzeichnet eine Herbheit, die nur durch einige ganz frei rezitierende Stellen, vom Klavier allein vorgetragen, aufgehellt wird. Der dritte Satz ist zwar formal stark gegliedert, gestaltet aber nur ein einziges lapidares Thema. Der Grundcharakter ist festlich-breit und hymnisch, wird aber bald ins Drängend-Hefige, bald ins Ehrisch-Zarte gewendet. Im letzten Aufbau nimmt das Thema erst spielerische Form an, führt aber dann rasch zu einem „Abbruch“ (kurze Kadenz), um unmittelbar zum hymnisch-breiten Schluß zu leiten, der von einem einzigen durchgehenden Orgelpunkt getragen ist.

Im Gegensatz zu den eigentlichen „Konzerten“ steht das Klavier hier nicht als Alleinherrscher neben dem Orchester, es wird vielmehr als konzertierendes Mitglied des Orchesters behandelt. Der Klavierpart ist daher auch in seiner Substanz mit dem des Orchesterparts eng verknüpft. Größere solistische Freiheiten finden sich nur (wie oben angedeutet) im zweiten Satz. Kadenzierende Momente sind nur auf ein Minimum beschränkt.

Mit Cesar Bresgen kommt ein Komponist in Dresden zum erstenmal zu Wort, der als eine der großen Begabungen der jungen Generation gilt und schon viele Erfolge, auch bei Musikfesten, zuletzt beim Tonkünstlerfest in Weimar, errungen hat. Er wurde am 16. Oktober 1913 als Sohn des Kunstmalers Prof. A. Bresgen geboren. Die Familie stammt aus dem Rheinischen, aufgewachsen ist Bresgen in Salzburg und München. Hier studierte er bei Joseph Haas Komposition. Seit 1934 ist er am Reichssender München als Leiter der Jugendmusiksendungen tätig. Nebenher geht praktische Musiktätigkeit in der HJ. An größeren Kompositionen sind bekannt geworden: eine Choralsinfonie, ein Concerto grosso, ein Konzert für zwei Klaviere (1934), „Dorfmusikanten“ (1935), eine Sinfonische Suite (1936), op. 20. Sein Opus 21, das Sinfonische Konzert, ist im Winter und Frühjahr 1937 entstanden.

Wie viele seiner Generation orientiert sich Bresgen sehr stark an der „alten Musik“. Das ist auch in dem „Sinfonischen Konzert“ spürbar. Es ist in der daraus zu verstehenden Geradlinigkeit der diametrale Gegensatz zu Rabels feinnerviger, in farbigen Lichtbrechungen glitzernder „Rhapsodie espagnole“, mit ihr zusammen aber ein Zeugnis für die vielgestaltige Einheit der Tonkunst, von der Liszt spricht, an deren zwangloser Entfaltung wir unsere Freude haben sollen.

Dr. Karl Laux.