

Dresdner Philharmonie



Leitung: Paul van Kempen

3. Unrechts-Konzert

Solist:

Robert Casadesus

Mittwoch, den 3. November 1937, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Programmfolge

Hans Brehme

Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel,
Werk 33 (Uraufführung)

- I. Fantasie. Allegro energico
- II. Choral. Sehr breit und getragen
- III. Finale. Introduzione. Allegro affettuoso.
Fughetta — Gigue

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert in A-Dur für Klavier und Orchester,
Nr. 23 (KV. 488)

Allegro — Andante — Presto

— P a u s e —

Franz Liszt

Konzert in A-Dur für Klavier und Orchester, Nr. 2

Richard Strauß

„Lill Eulenspiegels lustige Streiche.“

Nach alter Schelmenweise in Rondoform, Werk 28

Konzertflügel: Steinway & Sons

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

Voranzeige: Dienstag, den 23. November 1937, 20 Uhr, Gewerbehaus

4. Unrechts-Konzert

Beethoven: Neunte Sinfonie

Leitung: **Paul van Kempen**

Solisten: **Lilla Briem, Julie de Stuers, Albert Weifenmeier,
Günther Baum**

Mitwirkung: **Dresdner Lehrgesangsverein**

Thema als Gleichnis und Wesenheit

„Wenn man mir vorwirft, ich schreibe zu kompliziert — zum Teufel, noch einfacher kann ich's nicht ausdrücken, und ich strebe nach möglicher Einfachheit; ein Streben nach Originalität gibt es bei einem wirklichen Künstler nicht. Was meine musikalische Ausdrucksweise oft überfeinert, rhythmisch zu subtil reichhaltig erscheinen läßt, ist wahrscheinlich ein Geschmack, der mir das leicht als gewöhnlich, schon oft dagewesen und daher überflüssig, nochmals wiedergekaut zu werden, erscheinen läßt, was andern, nicht bloß Laien, als höchst modern und dem 20. Jahrhundert angehörig vorkommt.“

Richard Strauß.

Mit diesen Worten in einem Brief an Fr. von Haussegger sagt der Autor des „Lill Eulenspiegel“ ungefähr das gleiche, was Richard Wagner mit seinem Imperativ: „Schafft Neues!“ ausdrücken wollte. Ohne dem Wahn eines Fortschritts in der Musik zu fröhnen, wollen diese Künstler sagen, daß es auch keinen Stillstand in der Musik geben könne.

Immerhin bemerkenswert, daß sich Strauß gegen den Vorwurf des Kompliziertschreibens wehren muß. Man sieht die Relativität aller Urteile. Die Partituren der Straußschen Tondichtungen erscheinen uns heute klassisch einfach. Auch die zum „Lill Eulenspiegel“ trotz ihrer verblüffenden Verzierungstechnik, trotz ihres unerhörten Reichtums an Farben, die aus dem außergewöhnlich stark besetzten Orchester herausquellen:

Freilich als das Werk erschien (vor nunmehr 42 Jahren), da nannte man es eine „maß- und meisterlose Bilderjagd“ (Hanslick), da glaubte man „die Reinheit der Tonkunst in Gefahr“. (Sogar ein Franz Liszt ist mit seinem A-Dur-Klavierkonzert in Dresden ausgepiffen worden.)

Der „Lill Eulenspiegel“ ist bezeichnend dafür, wie wenig man die „Programm-musik“ ernst nehmen darf. Gewiß, es gibt ein Programm, das der Komponist selbst mitgeteilt hat. Zuerst aber wollte er es für sich behalten. Die Leute sollten das Werk als reine Musik aufnehmen und sich nicht von einem „Programm“ gängeln lassen. Vor der Uraufführung im Kölner Gürzenich schrieb Strauß an Wüllner, der ihn um eine „Einführung“ gebeten hatte: „Es ist mir unmöglich, ein Programm zu „Eulenspiegel“ zu geben. Wollen wir diesmal daher die Zuhörer selbst die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht. Es dürfte genügen, die beiden Eulenspiegelthemen mitzuteilen, die das Ganze in den verschiedensten Verkleidungen und Stimmungen wie Situationen durchziehen bis zur Katastrophe, wo Lill aufgeklopft wird.“

Das ist ein gutes Rezept, das man gerne weitergeben möchte. Nichts wäre unangebrachter, als sich beim Hören dieses köstlichen Werkes an Hand des Programms auf eine „Bilderjagd“ zu begeben. Es könnte sonst leicht sein, daß uns der Schalk irreführt und wir statt Straußes, Böcke schossen . . .

Die beiden Eulenspiegelthemen, von denen der Autor spricht, sind leicht zu kennzeichnen und zu erkennen. Das erste ertönt gleich im 6. Takt (nach einem kurzen Prolog), vom ersten Horn geblasen, bezeichnend in seiner synkopischen Haltung. Das zweite nach dem ersten großen Anlauf des Orchesters in der Klarinette, ein übermütiger Schnörkel, der sich in einem fast schmerzhaft gedehnten Akkord festsetzt.

Zum Untertitel „Nach alter Schelmenweise in Rondoform“ ist noch zu sagen, daß es sich keineswegs um die strenge Rondoform handelt. Auf sie deutet nur das regelmäßige Wiedererscheinen der beiden Themen hin.

In ganz anderer Weise ist das neue Werk Hans Brehmes von einem Thema beherrscht. Bei ihm ist das Thema nicht Bild, sondern Architektur. Nicht Gleichnis, sondern Wesenheit.

Dieser junge Komponist, mit dem wieder einer der in der vordersten Reihe stehenden Schaffenden aus dem deutschen Komponisten-Nachwuchs in der Philharmonie

zu Wort kommt, ist den Dresdnern kein Unbekannter mehr. Das Klavierkonzert des am 10. März 1904 in Potsdam geborenen Kempff-Schülers und jetzigen Lehrers für Klavier und Komposition an der Württembergischen Hochschule für Musik in Stuttgart hat von hier aus seinen Weg durch die deutschen und ausländischen Konzertsäle genommen.

In seinem Opus 33, das im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erschienen ist, verarbeitet er ein Thema von Händel in einem „Triptychon“. Auf drei musikalischen Bildtafeln tritt es uns entgegen, als Thema einer Fantasie, als Thema eines Chorals und als Thema eines Finales. Die Bezeichnung der Sätze ist nicht gegenständlich zu nehmen. Der „Choral“ z. B. hat weder mit dem gregorianischen noch mit dem evangelischen Choral etwas zu tun. Es ist nichts als eine andere (und allerdings den Charakter treffende) Bezeichnung für: langsamer Satz. Man könnte das Ganze also gut als eine dreisätzigte Sinfonie, in einer neuartigen Form, ansehen. Daß alle Sätze von einem Thema beherrscht sind, ist dabei nichts Neues. Bei Brahms, bei Bruckner vor allem drängte die klassische Sinfonie immer mehr dahin, den einzelnen Sätzen durch ein gemeinsames Thema einen inneren Zusammenhalt zu geben.

Brehme benutzt eine Händelsche Fuge, die am Schluß der zweiten Klaviersuite in F-Dur steht, transponiert sie aber nach G. Sie wird erst im Finale ganz zitiert, in den beiden ersten Sätzen werden Teile daraus verwendet. Das Thema ist überaus einfach und klar in seinen Schritten, so daß es möglich ist, es in vielerlei Gestalten auftreten zu lassen, energisch, hymnisch und sogar humorig.

In der Fantasie wird es zuerst wie eine Fanfare von den drei Trompeten (in parallelen Quinten) an den Eingang gestellt (a). Sofort hat man einen Leitsaden zur Hand. Das im zweiten Takt einsetzende Streicher-Sechzehntelmotiv wird im weiteren Verlauf wichtig. Nach dem nämlich in einem langsamen Teilstück (b) das Hauptthema erklingen war, wird in einem weiteren Teil (c) jenes Sechzehntelmotiv fugiert weitergeführt. Sehr bald verbindet sich mit ihm das Hauptthema in Engführung und Steigerung. Ein „Molto tranquillo e sostenuto“ knüpft in der Klarinette an den zweiten Teil des Händelschen Fugenthemas an. Diesem Teil d folgen dann rückläufig veränderte Wiederholungen der Teile a, b und c.

Der „Choral“ erscheint in drei Strophen mit Zwischenspielen. Die erste Strophe bringt das Thema, das nun in einer erstaunlichen Wandlungsfähigkeit hymnisch-feierlichen Charakter angenommen hat, in den (geteilten) Streichern. Es ist im ersten Zwischenspiel in den fließenden Linien der Holzbläser enthalten, die vom Pizzikato der Streicher und der Kleinen Trommel grundiert werden. Die Bratsche leitet über zur zweiten Strophe, die den Streichern eine Variation des Chorals anvertraut. Das zweite Zwischenspiel greift eine vorhaltmäßige Bildung, die am Anfang der zweiten Strophe steht, auf und schließlich das Choralthema, zuerst in den Bässen, dann in den Holz- und weiter in den Blechbläsern. Die dritte Strophe vereinigt schließlich die pompöse Feierlichkeit des Chorals mit Sechzehntelfiguren, die thematisch aus dem ersten Zwischenspiel stammen.

Das Finale bringt zunächst in einer Einleitung das Hauptthema in den Hörnern und Posaunen in deutliche Erinnerung. Dann wird in einer „Fughetta in stilo antico“ Händel zitiert. Fast unmerklich geht die kleine Fuge in die Handschrift des zwanzigsten Jahrhunderts über, die mit allen Künsten des Kontrapunkts spielt. Mit einer harmonischen Rückung geht es in eine Gigue über, die wieder auf dem Hauptthema aufgebaut ist. Ein lustiges, sprudelndes Stück, das trotz aller imitatorischer Strenge tänzerische Leichtigkeit und Beschwingtheit hat. Sehr wichtig für den weiteren Verlauf wird die vom Solocello angestimmte Verbreiterung des Themas, die dann auch von den anderen Instrumenten übernommen wird. Vor dem letzten Ansturm wird ein kleiner Ruhepunkt eingeschaltet, wo die Oboe noch einmal schüchtern an die Händelsche Fuge zu erinnern scheint. Daraus löst sich dann das Schlußstück, in dem das Thema sozusagen in doppelter Gestalt erscheint: in der Form des Giguenthemas (Sechsaachteltakt) und in der Originalform (Viervierteltakt, Trompeten). Dr. Karl Laux.