

**Dresdner Philharmonie**



Leitung: **Paul van Kempen**

# **9. Anrechts-Konzert**

Solistin:

## **Zubka Kolessa**

Dienstag, den 8. März 1938, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig



# Programmfolge

---

## Paul Graener

Comedietta

## Robert Schumann

Konzert a-Moll für Klavier und Orchester, Werk 54

Allegro affetuoso

Intermezzo. Andantino grazioso

Allegro vivace

— Pause —

## Anton Bruckner

Sinfonie Nr. 6 A-Dur (Urfassung)

Maiestoso

Adagio. Sehr feierlich

Scherzo. Nicht schnell

Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell

Konzertflügel: Aus dem Magazin Julius Blüthner, Dresden A, Prager Str. 13

---

**Voranzeige:** Dienstag, den 29. März 1938, 20 Uhr, Gewerbehaus

### **10. Unrechts-Konzert**

Leitung: **Paul van Kempen**

### **Beethoven: Missa Solemnis**

Solisten: **Selene Fahrni, Traute Börner, Heinz Marten, Fred Driffen;**  
Mitwirkung: **Dresdener Lehrergesangsverein**

---

**Voranzeige:** Dienstag, den 22. März 1938, 20 Uhr, Gewerbehaus

### **„Meister des Zaftstocks“ (4. Konzert)**

### **Désiré Désauw Brüssel**

César Franck: *Le Chasseur maudit* / Claude Debussy: *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* / Lekeu: *Adagio* für Streichorchester / Claude Debussy: *Nuages et Fêtes* / Ottorino Respighi: *Pini di Roma*



## Weltbild romantischer Musik

„Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohr das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun mit der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdruck wird die Komposition sein und, je phantastischer oder schärfer der Musiker aufpaßt, um so mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen. Warum konnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasie der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken an einen großen gefallenen Helden ihn zu einem großen Werke begeistern? Warum nicht einen andern die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? ... Ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einstens während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sehe, zur Antwort gab: wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als 100 Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnas mit Schleppekleid, Schnabelschuhen, Spitzdegen usw. Merkwürdigerweise waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig.“ Robert Schumann.

Mit diesen Worten umschreibt Robert Schumann, der nicht nur ein großer Komponist, sondern auch ein bedeutender Musikschriftsteller war, eine typisch romantische Auffassung von Musik und musikalischem Schaffen. Dabei kommt klar zum Ausdruck, daß es sich nicht etwa, wie bei der ausgesprochenen Programmmusik (die in ihrer reinen Form sehr selten ist), darum handelt, nach einem vorher bestehenden Plan in der Musik etwas Bestimmtes auszudrücken. Was es vielmehr mit dieser romantischen Schaffensweise auf sich hat, das kommt in der ausgezeichneten, von völlig neuen Gesichtspunkten ausgehenden Schumann-Biographie von Werner Korte (Sammlung „Unsterbliche Tonkunst“ der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam) sehr schön zum Ausdruck: „Für Beethoven war der ‚Einfall‘ Anlaß, nun die aktive Arbeit, das Ringen um die vollkommenste Gestalt, um die gültige Ansprache an die Welt zu beginnen. Für Schumann bedeutet der ‚Einfall‘ und seine Fixierung die Festlegung von etwas Endgültigem; er ließ am Klavier träumend und fantasierend dem amorphen Strömen seiner Fantasie Raum, die sich zu plötzlichen charakteristischen Verdichtungen bildhaft ordnete: der Einfall gebiert zugleich die fertige ‚Form‘, das heißt, seine ‚Form‘ ist die charakteristische Eindeutigkeit eines Stimmungs- oder Szenenbildes, wie es in der Ballschilderung der ‚Papillons‘ zum erstenmal in knappster Form erreicht ist. Man verwechsle diesen Tatbestand nicht mit der gegenständliche Vorgänge photographierenden Programmmusik; hier handelt es sich vielmehr um ein Einfühlungsvermögen in außermusikalisch-seelische Vorgänge, die dann — ihrer etwaigen realen Erscheinungsform in jeder Beziehung entkleidet — als musikalische Portraits umgedichtet neu erscheinen. Dabei gewinnt ein musikalischer Einfall und seine Bearbeitung z. B. oft erst nachträglich eine assoziative Verknüpfung mit außermusikalischen Vorgängen, wie nicht selten bei Schumann, die dann als Überschrift und zugleich beste Interpretation dem betreffenden Musikstück mitgegeben wird.“

Sein Klavierkonzert ist der deutlichste Beweis dafür, wie sich diese Schaffensweise mit der Übernahme fester Formen verbinden läßt. Es ist freilich eine ganz freie Handhabung dieser Form, die wir da antreffen. Der Dualismus der Sonatenform ist sozusagen auf das ganze Werk verteilt. Im ersten Satz, der mit einem Aufschrei beginnt (scharf rhythmisierte Akkorde des Soloinstrumentes), fehlt das zweite, das weibliche Thema. Es steckt im zweiten Satz, dem Andante grazioso, das sich anhört, als verplauderten zwei Liebende eine sanfte Sommernacht, zeitlos, hinaufgerissen in



den Himmel der Liebe. Der letzte Satz moduliert dann das Hauptthema des ersten Satzes, das dort einen zart elegischen, besänftigt-schweremütigen Charakter hat, ins Sieghafte, in ein sprühendes Raketenfeuerwerk, dem man nicht anmerkt, daß den damals in Dresden Lebenden schon die Schatten des Unheils bedrängten.

Diese Auslegung trifft sich merkwürdig mit der Tatsache, daß Schumann ursprünglich ein Konzertstück für Klavier und Orchester in einem Satz schreiben wollte. Erst als er keinen Verleger dafür fand, fügte er, sechs Jahre später in Dresden, den zweiten und dritten Satz hinzu.

Man braucht den Typ Anton Bruckner gewiß nicht auf den eines reinen Romantikers festzulegen, und kann doch erkennen, daß es sich bei seiner Schaffensweise um ein ganz ähnliches Phänomen handelt. Es ist ja bekannt, daß er bei verschiedenen seiner Sinfonien hinterher Deutungen, Auslegungen, „Programme“ gegeben hat. Es wurde in diesen Blättern immer wieder darauf hingewiesen, daß es sich dabei um ganz unverbindliche, manchmal naiv-treuherzige Versuche handelte, daß Bruckner, oft bedrängt von seinen Freunden, seine damals schwer verständliche Musik eben „erklären“ wollte. Niemals darf man dabei an reine Programmmusik denken.

Bei der sechsten Sinfonie Anton Bruckners, die zu den immer ein bißchen vernachlässigten Werken des Meisters gehört, liegt keinerlei Gefahr nahe, sich in Deutungen zu verlieren. Man muß sie rein musikalisch, rein „formalistisch“ verstehen, man darf gar nicht an einen Inhalt denken, man muß die Musik als solche auf sich wirken lassen.

Bruckner hat die Sechste seine „Reckste“ genannt. Nun, sie ist, mit unsern Augen gesehen, genau so feck und kühn wie alle seine Werke, nicht weniger, aber doch auch nicht mehr. Sie ist jedenfalls in vielem unproblematischer als andere. Und daher geeignet, zu Bruckner hinzuzuführen: durch die schwelgerische Hochstimmung des ersten Satzes, die mystische Entrücktheit des zweiten, die Mondnacht-Phantastik des Scherzos, die kraftvolle Pathetik des Finales. Auch in dieser Sinfonie sind die Themen aller vier Sätze aufs engste aufeinander bezogen.

Eine Aufführung der ganzen Sinfonie hat Bruckner nicht erlebt. Als sie 1899 zur Uraufführung kam (16 Jahre nach der Erstaufführung der Innensätze), schrieb Max Kalbeck in völliger Verblendung, das Werk zeige „die prunkende Impotenz des Römings, dessen geistiger Horizont ewig von Weihrauchwolken umnebelt war“. Wie ganz anders lauten da die Worte, die Reichsminister Dr. Goebbels bei der großen Bruckner-ehrerung an der Walhalla gesprochen hat: „Seine fast mystisch wirkende Naturverbundenheit, seine harte und vollkommen phrasenlose Liebe zum heimatlichen Boden und zum großen deutschen Vaterlande, die schlichte Gradlinigkeit seines Charakters, die sich mit echter Demut paart und doch ein stolzes Bewußtsein der eigenen Leistung in sich trägt, seine kindhaft reine Weltfreudigkeit, die auf dem Boden eines von keinen Verstandeszweifeln angekränkelten Gottesglaubens ruhte — alles das läßt erkennen, wie stark und unverfehrt er in einer so anders gearteten Zeit das bäuerliche Ahnenerbe in sich bewahrt.“

Auch von der „Comediotta“ Paul Graeners gilt das vom Schumannschen Schaffen Gesagte. Auch Graener, dieser wunderbare Musikant, dieser große Köhner, schreibt in seinen Instrumentalwerken Musik, die „absolut“ genommen werden, der man aber auch leicht hinterher ein Programm unterschieben kann. In dieser kleinen musikalischen Komödie kann man dem Aufbau nachgehen und sich daran ergötzen, wie Graener mit allen Künsten der Kontrapunktik und der Instrumentation spielt, man kann aber auch eine Sommernachtstraummusik darin sehen, in der das Horn zum Spiel auf der weißüberfluteten Wiese ruft, ein zweites antwortet, ein drittes echot, und dann kommen sie herangetrippelt, die nächtlichen Akteure, im Fughettenschritt, das Spiel beginnt, steigert sich zu Wehmut und Übermut und schließt mit einem spritzigen Kehraus. Wie immer man sie nehmen mag, sicher ist, daß ein Dichter diese kleine Komödie geschrieben hat.

Dr. Karl Laux.