

Dresdner Philharmonie



Leitung: **Paul van Kempen**

10. Unrechts-Konzert

Solisten: **Helene Fahrni**, Sopran
Hildegard Hennecke, Alt
Dr. Max Fischer, Tenor
Fred Driffen, Bass

Mitwirkung: **Dresdner Lehrgesangverein**
mit Frauenchor

Solovioline: **Toni Faszbender**

(Einstudierung der Chöre: **Hans Richter-Haaser**)

Dienstag, den 29. März 1938, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Programmfolge

Ludwig van Beethoven

Missa Solemnis

Voranzeige: Dresdner Philharmonie in Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, Abt. Feierabend — Volkshochschule Dresden und dem Dresdner Vortragsverein

Freitag, den 8. April 1938, 20 Uhr, im Vereinshaus

Wege zur Musik 4. Abend

Was ist „Programm-Musik“?

Vortrag und musikalische Erläuterungen durch das Orchester der Dresdner Philharmonie

Leitung: Dr. Artur Hartmann

Zur Aufführung gelangen: Beethoven, VI. Sinfonie (Pastorale); Liszt, Les Préludes; Richard Strauss, Don Juan

2 Konzerte Zeitgenössischer Musik

Leitung: **Paul van Kempen**

1. Konzert: Mittwoch, den 20. April 1938, 20 Uhr, Gewerbehaus

Solist: **Johannes Schneider-Marfels**

Jean Rivier: Konzert für Streichorchester / Hans Pfitzner: Konzert für Klavier und Orchester / Paul Höffer: Sinfonie der großen Stadt (Uraufführung)
Ennio Porrino: Tartarin de Tarascon

2. Konzert: Donnerstag, den 21. April 1938, 20 Uhr, Gewerbehaus

Solist: **Professor Ludwig Goelscher**

Wilhelm Maler: Flämischer Rondo über das Genter Rolandslied / Max Trapp: Konzert für Cello und Orchester / Edmund Rubbra: 1. Sinfonie

Missa Solemnis

„Das Ungeheure, das Beethoven in diesem Werke ausgesprochen, das mit Worten nachzuerzählen, wäre wohl ein vergebliches Bemühen. Erhebung, Auflösung, Zerknirschung, Erlösung — was anderes sagen uns diese Worte, als uns eine diesen Begriffen entsprechende Vorstellung so gut als möglich dem sinnlichen Anschauungsvermögen vorzuführen. Was aber kann eindringlicher auf unser sinnliches Apperzeptionsvermögen einwirken als die Musik? Wer Beethovens Missa Solemnis gehört, verstanden, gefühlt — der war eben erhoben, aufgelöst, zerknirscht, erlöst. Es ist die Weltreligion, auf den kirchlichen Text des Christentums aufgebaut und den erlösungsbedürftigen Menschen gepredigt. Wessen Glaube an ein Göttliches so felsenfest steht als der Beethovens, wenn er sein gewaltiges Credo in die Welt hineinposaunt, der steht erhaben über alles Gemeine, Falsche, Gleisnerische dieses Erdendaseins.“

Hugo Wolf.

Mit diesen Worten läßt Hugo Wolf die merkwürdige Zwitterstellung von Beethovens großem Chorwerk, der „Missa Solemnis“, klarwerden. Seit sie zum erstenmal erklingen ist, wird an ihr herumgerätselt, ob Beethoven mit ihr ein kirchliches Werk geschaffen habe oder ob ihm der kirchliche Text nur Vorwand war, Musik zu machen.

Sicher ist, daß die Messe zunächst für den kirchlichen Gebrauch bestimmt war, und zwar für die Feierlichkeiten aus Anlaß der Inthronisation des Erzherzogs Rudolf als Erzbischof von Olmütz. „Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für S. R. H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens sein und Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses feierlichen Tages beitragen“, schreibt der Meister an seinen Gönner und Schüler. Es kam allerdings nicht dazu, das Werk wurde erst im März 1823, drei Jahre nach dem ursprünglichen „Termin“, fertig.

Während viele Beethoven-Interpreten, ähnlich wie auch Hugo Wolf, der Ansicht sind, die „Missa Solemnis“ sei die „dogmenfreie Auseinandersetzung eines vom höchsten Ethos durchglühten Künstlers mit den religiösen Ewigkeitsproblemen“, „ein menschheitsumspannender Gottesdienst außerhalb des engeren Kirchenraumes“, kommt bemerkenswerterweise die jüngste, viel beachtete Beethoven-Biographie (Werner Korte, Max Hesses Verlag, Berlin) zu dem Ergebnis: „Es handelt sich für den einen liturgischen Text vertonenden Meister nicht um Ausdruck privater religiöser Mysterien, sondern um die repräsentative, künstlerisch gesteigerte Vermittlung des dogmatischen Symbolgehaltes des Ordinariums ... Nur wer der tiefsinnigen Auslegung des Textes auf Grund eines persönlichen Verhältnisses zur christlichen Liturgie zu folgen vermag, wird dem Werk gerecht werden; wer aber im Text nur eine zufällige Veranlassung für eine an sich ‚schöne‘ Musik sieht (und das unter Umständen sogar von Beethoven annimmt), hat von Beethovens religiösem Ernst keinen Hauch verspürt und ist ein Opfer liberalistischer und letztlich snobistischer l'art-pour-l'art-Vorstellungen.“

Am leichtesten verständlich sind natürlich die kurzen Sätze, also das „Kyrie“, das „Sanctus“ und das „Agnus Dei“, während das „Gloria“ und das „Credo“ schon durch ihre Unübersichtlichkeit größere Konzentration voraussetzen.

Das „Kyrie“ ist der Ruf nach Erbarmen, die Gottanrufung des zerknirschten Menschen. Durch die Anlage des Textes — Anrufung Gottes, Anrufung Christi, Wiederholung der Anrufung Gottes — ergibt sich eine Dreiteilung, die der viel angewandten musikalischen Form: A-B-A entspricht. Nach einem kurzen Orchester-vorspiel, dessen erste Akkorde deutlich den „Ruf“ symbolisieren, setzt der Chor mit vielfachen flehentlichen Anrufungen ein, die jeweils von einer andern Solostimme beantwortet, unterstützt und weitergetragen werden. Von diesem in der Hauptsache akkor-

disch gedachten Teil hebt sich der zweite („Christe eleison“) mit den fließenden Linien des „eleison“ stark ab. Es folgt die Wiederholung des ersten Absatzes, reicher vor allem in der Harmonik und in gläubiger Zuversicht, befreit von allem Drängen, ausklingend.

Das „Gloria“ ist der Jubelgesang um die Herrlichkeit und Größe Gottes, die Freude an Gott und in Gott. In den vier Takten des Orchestervorspiels wird gewissermaßen eine goldene Leiter zwischen Erde und Himmel gebaut, wird die Verbindung zwischen Mensch und Gott hergestellt. Dann bricht unermesslicher Jubel los, zuerst in den nacheinander einsetzenden, eine Quinte stufenweise aufsteigenden Chorstimmen, dann im brausenden Zusammenklang: „Gloria in excelsis Deo.“ Es kann sich hier nicht darum handeln, das Werk Zeile für Zeile zu analysieren, so daß der Konzertbesucher dann, mühsam den Einzelheiten folgend, den Blick für das Ganze verliert. Es seien nur ein paar Dinge hervorgehoben. Einen wichtigen Einschnitt bedeutet die Stelle „Gratias agimus tibi“. Sie wird eingeleitet durch die Modulation nach B-Dur und ein Orchesterzwischenstück von auffallend romantischer, fast tristanischer Färbung. Ihr folgt wieder im Ton festlich gestimmter Freude die Anrufung des himmlischen Königs („Rex coelestis“) und des allmächtigen Vaters („pater omnipotens“), wobei diese Allmacht vom Komponisten in erschütternder Weise (Dissonanz im Fortissimo des Chors und des Orchesters) zum Ausdruck gebracht wird. Solche Gegensätze werden auch im weiteren Verlauf aufgerissen, bis sich Chor und Orchester zu der machtvollen Schlußfuge „In gloria Dei patris“ vereinen.

Das „Credo“ ist das von innerer Sicherheit und Freude durchpulste Bekenntnis zu den Glaubenswahrheiten. Man kann es in großen Zügen etwa folgendermaßen gliedern: der erste Teil umfaßt das Bekenntnis zu Gott, dem Vater, und zu Gott, dem Sohn. Das kurze Orchestervorspiel und der Chöreinsatz haben etwas von der lapidaren Kraft schwerer, tragender Säulen. Unverrückbar stehen die Grundsätze des Glaubens da. Typisch für den gestischen Charakter der Beethovenschen Musik der Schluß: das „descendit de coelis“ (der Herabstieg vom Himmel) ist in Chor und Orchester mit bildhafter Wirkung geschildert. Zweiter Teil die Menschwerdung Gottes. Eine der schönsten „Stellen“ bei Beethoven, eine Eingebung von wunderbarer Abgeklärtheit. Dritter Teil die Leidensgeschichte, von schmerzlichen Schauern überweht. Vierter Teil Auferstehung, Himmelfahrt, diese wieder bildhaft klar, und (ebenso) jüngstes Gericht. Fünfter Teil Bekenntnis zur dritten Person in der Gottheit, dem heiligen Geist und der von ihm erfüllten Kirche. Nimmt man den zweiten, dritten und vierten Teil als Bekenntnis zum Gottsohn zusammen, so kann man auch im „Credo“ eine Dreiteilung wahrnehmen, der nun als (allerdings riesenhafte) Coda eine mächtige Doppelfuge folgt, die den Glauben an ein ewiges Leben („et vitam venturi saeculi“) mit dem bekräftigenden „Amen“ ausspricht.

Das „Sanctus“ bildet mit dem „Benedictus“ zusammen ein Ganzes, das durch ein Orchesterzwischenstück („Preludium“) zusammengehalten wird. Das erstere zerfällt, durch den Text gegeben, in drei Teile, das zarte „Sanctus“, das festlich aufrauschende „Pleni sunt coeli“ und das vor Jubel sich überstürzende „Osanna“; das letztere wird durch den himmlisch verklärten Gesang der Solovioline, die sich aus dem „Preludium“ herauslöst, eingeleitet, und die Solovioline ist es, die diesem als schönster aller Messesätze geltenden Teil das Gepräge gibt.

Dem „Agnus Dei“, in dem sich die bittenden Stimmen der Solisten mit denen des Chors zu einem inständigen Gebet um Erbarmung vereinigen, folgt das „Dona nobis pacem“, das der Komponist selbst als „Bitte um innern und äußern Frieden“ bezeichnet. Sie wird unterbrochen durch jene in ihrer Kühnheit frappante, berühmte Stelle, in der Beethoven fernen Kriegslärm hereinklingen läßt. Um so inständiger wirkt dann die Bitte um Frieden, die sich wieder anschließt. Den Schluß bilden ein Chorfugato über „Dona nobis pacem“, ein erregtes Orchesterzwischenstück, das man als Kampf um den inneren Frieden deuten kann, und der freudvoll-friedvolle Ausklang — ein Bekenntnis zum Frieden, das aus der Kraft kommt. Dr. Karl Laux.