

DRESDNER PHILHARMONIE



1. Unrechts-Konzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solistin: **Gilly Mey**

Mittwoch, den 5. Oktober 1938, 20.15 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Vortragsfolge

Carl Maria von Weber

Duvertüre zur Oper „Euryanthe“

Franz Liszt

Klavierkonzert Nr. 1 Es-Dur

Allegro maestoso

Quasi Adagio — Allegretto vivace

Allegro marziale animato

— P a u s e —

Johannes Brahms

Sinfonie Nr. 1 c-Moll für großes Orchester, Op. 68

Un poco sostenuto. Allegro

Andante sostenuto

Un poco allegretto e grazioso

Adagio. Piu Andante. Allegro non troppo, ma con brio

Schallplatten von Elin Ney bei der Deutschen Grammophon-GmbH. und Electrola

Konzertflügel: **BECHSTEIN**
aus dem Magazin

des Alleinvertreters
H. Wolfframm, Ringstr. 18

Voranzeige: Mittwoch, den 19. Oktober 1938, 20.15 Uhr, Gewerbehaus

2. Anrechts-Konzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solist: **Robert Casadesu** (Paris)

Beethoven: Coriolan-Duvertüre / Brahms: Klavierkonzert B-Dur
Schubert: 7. Sinfonie

Romantischer Dreiklang

Wie vor vier Jahren, als Paul van Kempen zum erstenmal in der Dresdner Philharmonie den Taktstock erhob, beginnt der neue Konzertwinter mit einem Werk Carl Maria von Webers.

Damals die Ouvertüre zum „Freischütz“, diesmal die zur „Euryanthe“. Eine der Leidensstationen der deutschen Operngeschichte — sie ist reich daran, angefangen bei dem unerseßlichen Verlust der ersten Oper, Schützens „Daphne“ — wird damit bezeichnet. Denn diese „Euryanthe“, die nach dem Willen ihres Schöpfers das „große, alle Künste einende deutsche Musikdrama“ werden sollte, von der Weber selbst sagte, sie sei „ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste erhoffend, sicher wirkungslos, wenn ihrer Hilfe beraubt“, gerade dieses Werk sollte nie auf der Bühne heimisch werden, sollte immer des Zusammenwirkens aller Schwesterkünste entbehren müssen. Schuld daran ist die Unzulänglichkeit des Textbuches, der man immer wieder erfolglos aufzuhelfen suchte.

Einen Begriff von der dramatischen Schlagkraft der Weberschen Musik zur „Euryanthe“ erhält man beim Anhören der Ouvertüre, die zu den beliebtesten Konzertstücken geworden ist. Ist auch der Stoff der Oper in ein französisches Gewand gekleidet, so ist der Charakter des Werkes dennoch deutsch; die Welt des deutschen Rittertums wird in ihm beschworen. Gleich im ersten, marschmäßig stolzen Thema, aber auch im zweiten, das von der Liebe Adolars zu Euryanthe kündigt, ein Thema von echt Weberscher Einprägsamkeit und Volkstümlichkeit, eines von jenen, das wie den „Jungfernkranz“ aus dem „Freischütz“ die Schusterjungen auf der Straße piffen. Die Durchführung wird von einem Fugato eingeleitet, dessen Thema unverkennbar aus Thema Nr. 1 gewonnen ist. Beide Themen werden verarbeitet, der Abschluß wird durch das glanzvoll gesteigerte zweite Thema herbeigeführt.

Ist damit der Grundton des romantischen Dreiklangs angeschlagen, so folgt als Terz Liszts Klavierkonzert in Es-Dur. Auch in diesem Werk, das naturgemäß stark vom Virtuosen her bestimmt ist, schlägt das Herz der deutschen Romantik. Man muß es nur heraushören aus der glanzvollen Verbrämung, aus der spielerischen Verwirrung, aus dem blendenden Zierat des Klavieristischen. Das gelingt am leichtesten, wenn man den zweiten Satz betrachtet, den langsamen Satz, der so schlicht beginnt, mit einer Melodie, die unmittelbar zum Herzen spricht. Wie groß ist dieser Meister, der aus einem solchen Thema ein anderes, geradezu entgegengesetzt geartetes herauswachsen läßt, das Thema zum letzten Satz nämlich, aber aus der zarten Liebeweise ist nun ein feuriger Marsch geworden.

Noch enger ist die Verklammerung der einzelnen Teile des Konzertes — es hat vier ineinander übergehende Sätze — durch die Vorherrschaft und Allherrschaft des Hauptthemas, das er mit zyklisch starken Armen an den Eingang stellt, zuerst vom vollen Orchester gebracht, und dann gleich in einer Kadenz vom Soloklavier noch stärker dem Bewußtsein eingehämmert. Es bildet auch den Ausklang des Werkes, nachdem es vorher immer wieder einmal aus dem reichen Faltenwurf der Themen hervorgelugt hat.

Unendlich reicher Faltenwurf der Themen — bald sind sie eingegeben von einer überquellenden Phantasie, bald von dem Klanggefühl eines Mannes, der eine lange Erfahrung im Klavier- und Orchestersatz hinter sich hatte. Denn er schrieb sie erst, als er seine Virtuosenlaufbahn abgeschlossen hatte. Es schrieb sie ein Mann, der — das muß man zugeben, wie immer auch man zu ihm stehen mag — eine neue Klaviertechnik, einen neuen Klavierstil geschaffen hat. Es schrieb sie ein Revolutionär des Klanges, vor dem sich die Zeitgenossen entsetzten, vor dem sie Weh und Ach schrien, als sei der Untergang der Musik nahe. Ein solches zeitgenössisches Urteil führt Peter Raabe in seiner grundlegenden Liszt-Biographie an. Es ist amüsant (und lehrreich!) genug, mitgeteilt zu werden. Von einer heute ganz harmlos erscheinenden Akkordverbindung bei Liszt sagte der Berichterstatter der „Neuen Berliner Musikzeitung“, daß sie „selbst für

die hartgesottesten harmonischen Terroristen eine zu starke Dosis harmonischen Cayenne-Pfeffers und musikalischer *assa foetida* enthalten möchten – der überempfindlichen Ohr-Synbariten gar zu geschweigen.“

Das schönste Zeugnis für eine (auch in den anderen Sätzen anzutreffende) Erfindung, die aus dem Charakter des Soloinstruments heraus ins Absolut-Musikalische vorstößt, ist der dritte Teil des Konzerts, den man als Scherzo bezeichnen könnte.

Einer der ersten, die sich für das Es-Dur-Konzert einsetzten, war Hans von Bülow. Als er es in Leipzig gespielt hatte, schrieb Cornelius ein launiges Gedicht, in dem es heißt:

„Wir Künstler aber werden stets dich lieben,
Als eine heiße Vollblutkunstnatur.
Für immer ist es uns ins Herz geschrieben,
Wie du gespielt das Lisztkonzert (Es-Dur).
Wie sinnig in den Schranken du geblieben,
Erfüllend ganz des Dichters Absicht nur!
O wirke siegreich neuer Kunst Verbreitung
Trotz der Berliner Nationalen Zeitung!“

In den ersten Zeilen der zweiten Strophe ist zum Ausdruck gebracht, daß der Kenner in dem Werk nicht den Virtuosen, sondern den Dichter suchen soll, den romantischen Lieddichter, dessen Berufung es war, die Romantik, seine ganz eigen gefärbte Romantik in ein prunkvoll schillerndes Gewand zu stecken.

Wie ganz anders mutet uns da Johannes Brahms an, dessen erste Sinfonie in c-Moll als Quinte unseres romantischen Dreiklangs gelten soll. Das ist eine stillere, verhaltenere, bei weitem nicht so weltläufige Romantik, eine mehr norddeutsche, ja deutschere überhaupt. Sie hat es heute noch schwer, sich außerhalb der Grenzen unseres Vaterlandes durchzusetzen. Und selbst im Inland sind ihr Grenzen des Verständnisses gesetzt. Wir aber, die wir Brahms lieben, lieben ihn dafür um so inniger und herzlicher.

Es ist ein typisch romantischer Vorgang, daß die Sinfonie auf ein Thema zusteuert, das eigentlich ein Liedthema ist, das Thema, das Brahms in einem Brief an Clara Schumann am 12. September 1868 aufnotierte mit der Überschrift „Also blus das Alphorn heut“, und mit dem Text: „Hoch aufm Berg, tief im Tal, grüß' ich dich viel tausendmal!“ Aus der unheilswangeren Einleitung des letzten Satzes löst sich es ab, vom Waldhorn gebracht, und es ist immer wieder ergreifend, diese Stelle zu hören. „Ein Wunder muß geschehen an dieser Stelle“, rief Mengelberg einmal in der Probe dem Hornisten zu, um ihm zu verdeutlichen, mit welchem Ausdruck er das Thema blasen solle. Eine choralartige Stelle von fast Brucknerschem Pathos schließt sich wie zur Bekräftigung des „Wunders“ an.

Was in den drei Sätzen vorausgeht, ist nichts anderes als der große ewige Leidensweg, der zur echten Freude führt. Das beginnt mit der grüblerisch versponnenen und qualvoll lastenden Einleitung zum ersten Satz, in dem Brahms in einer wunderbaren Verdichtung bereits das Themenmaterial des ganzen Satzes zusammenpreßt. Das „Schicksalsmotiv“, in chromatischen Terzen aufsteigend, beherrscht die ganze Sinfonie, es steht in der Einleitung zum letzten Satz, es drängt sich sogar durch die lieblich-versonnene Abgeklärtheit des langsamen Satzes (im fünften Takt). Auf das Scherzo verzichtet Brahms in dieser Sinfonie, wohl, weil er die nachdenkliche, schmerzliche Stimmung nicht vor dem Finale zerreißen will. An seiner Stelle steht ein eigentümlich verschleiertes Allegretto, das fast technisch insofern von Interesse ist, als das erste Thema so gebaut ist, daß seine fünf letzten Takte eine genaue Umkehrung der ersten fünf sind.

Der Sieg der Lebensfreude wird dann im letzten Satz, nach dem Weckruf des Horns, mit einem Thema zum Ausdruck gebracht, das die Stimmung von Beethovens Freudehymne aufnimmt. Nicht nur darum besteht Bülows Ausspruch von der „zehnten Sinfonie“ zu Recht. Beethovengeist lebt in dieser Sinfonie und ihrem gewaltigen Aufbau, aber er ist geheimnisvoll umspielt von romantischen Lichtern und Schatten, die den eigentlichen Brahms ausmachen.

Dr. Karl Laux.