

DRESDNER PHILHARMONIE



2. Murechts-Konzert

Leitung: Paul van Kempen

Solist:

Robert Casadesus

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

Preis 20 Pfennig

Vortragsfolge

Ludwig van Beethoven

Coriolan-Duvertüre

Johannes Brahms

Klavierkonzert B-Dur

Allegro non troppo

Allegro appassionato

Andante

Allegretto grazioso

— Pause —

Franz Schubert

Sinfonie Nr. 7 C-Dur

Andante. Allegro ma non troppo

Andante con moto

Scherzo. Allegro vivace

Finale. Allegro vivace

Konzertflügel Steinway & Sons

Alleinvertrieb: Richard Stolzenberg, Dresden, Johann-Georgen-Allee 13

Voranzeige: Mittwoch, den 2. November 1938, 20.15 Uhr, Gewerbehaus

3. Murechts-Konzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solistin: **Licia Albanese** (Mailänder Scala)

Mozart: Duvertüre zu „Figaros Hochzeit“ / Gesänge mit Orchester / Bruckner:
5. Sinfonie (Urfassung)

Ein neues Schubert-Bild

Man hat ihn gerne als den um die Nachfolgerschaft Beethovens Ringenden hingestellt, Franz Schubert, den Schöpfer von neun Sinfonien, von Klaviersonaten, Messen, Opern und Kammermusikwerken. Er selbst hat sich so gesehen. Seine Lieder, die wir heute als kostbarsten Schatz hüten (und — von einigen „Schlagern“ abgesehen — viel zu wenig singen), dünkten ihm nicht wichtig genug. Er „sitzte jetzt ganz in Sinfonien und Opern“, sagte er einmal. Das Vorbild Beethovens lockte ihn.

Aber er sollte nicht sein Nachfolger und Fortsetzer, er sollte der große Gegenspieler Beethovens werden. Schubert ist seiner Abstammung nach, wie neuere Forschungen einwandfrei nachgewiesen haben, Sudetendeutscher. Sein Vater war aus Mährisch-Neudorf bei Altstadt als Schulgehilfe nach Wien gegangen. Der Prager Musikwissenschaftler Gustav Becking zieht daraus die Folgerung, daß in Schubert das Bährische, das Erdverbundene noch so stark war, daß er fremd und fern in der städtischen Kultur Wiens und in dem dort herrschenden aufklärerischen Zeitgeist stand; dessen Kunstauffassung, wie sie unter den Musikern Beethoven repräsentiert, war überzeitlich und überlandtschaftlich. Schubert aber war an seine Heimerde gebunden. Das zeigt sich klar in dem Verhältnis der beiden zur Natur. Beethoven bezwingt sie, gestaltet sie, drückt ihr den Stempel seines Wesens auf. Sie ist, von der „Pastorale“ abgesehen, in seinem Schaffen nie lebendig geworden, weil er sie nicht sieht, wie sie ist, sondern nur durch das Gitter seiner Gedanken. Stundenlang kann er durch Feld und Wald rasen, ohne sie in ihren Einzelheiten zu gewahren, dann stürmt er nach Hause, um aufzuschreiben, was ihm der Tag draußen in der Natur geschenkt hat.

Schubert aber! Er geht als Liebender durch die Natur, er geht in ihr auf, er verkündet ihre Schönheit, er läßt sich von den Wundern der Natur treiben und beseligen. Er durchwandert die Wiener Landschaft, er macht Fahrten nach Oberösterreich, nach Salzburg und in die Steiermark. Sein tiefes Naturgefühl spricht aus den Worten, mit denen er seinem Bruder Ferdinand im September 1825 die Umgebung der Stadt Salzburg schildert: „Dir die Lieblichkeit dieses Tales zu beschreiben, ist beinahe unmöglich. Denke Dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat, in diesem unzählige Schlösser und Güter, die aus den Bäumen heraus- oder durchschauen; denke Dir einen Fluß, der sich auf die mannigfaltigste Weise durchschlängelt; denke Dir Wiesen und Äcker, wie ebensovielen Teppiche in den schönsten Farben, dann die herrlichen Wasser, die sich wie Bänder um sie herumschlingen, als wären sie die Wächter dieses himmlischen Tales.“

Diese Naturstimmung spricht uns in seiner C-Dur-Sinfonie, die gewöhnlich als die siebente bezeichnet wird, in Wirklichkeit aber seine neunte ist. Während Beethoven sein Tonmaterial formt, es anpackt, gestaltet, verändert, ja geradezu vergewaltigt, steht Schubert vor ihm als einem Wunder der Natur, staunend, in Ehrfurcht und Liebe. Er gleicht darin Bruckner, zu dem er von Beethoven aus die Brücke bildet. Und so kommt es, daß er seine Themen nicht eigentlich verarbeitet, sondern vielmehr aneinanderreihet, wie musikalische Bilder, so entstanden jene „himmlischen Längen“ der C-Dur-Sinfonie, von denen Schumann spricht, der das Werk mit einem Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul vergleicht, „der auch niemals enden kann, und aus den besten Gründen, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen“.

Schumann erzählt uns, wie er das Werk, das sein Schöpfer nie gehört hat, bei Ferdinand Schubert entdeckt hat. „Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen sehen, die sich noch von Franz Schuberts Kompositionen in seinen Händen befinden. Der Reichtum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd; wo zuerst hingreifen, wo aufhören! Unter anderem wies er mir die Partituren mehrerer Sinfonien, von denen viele noch gar nicht gehört worden sind, ja, oft vorgenommen,

als zu schwierig und schwülstig zurückgelegt wurden . . . Wer weiß, wie lange auch die Sinfonie, von der wir heute sprechen, verstaubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Schubert verständigt, sie nach Leipzig zu schicken an die Direktion der Gewandhaus-Konzerte oder an den Künstler selbst, der sie leitet, dessen feinem Blicke ja kaum die schüchtern aufknospende Schönheit entgeht, geschweige denn so offenkundige, meisterhaft strahlende“.

Das ist eine Würdigung, die dem großen Genie Schuberts gerecht wird, ein Hinweis auf die vielen Schönheiten, die mit dem Hornsolo der dem ersten Satz vorangestellten Einleitung beginnen, die mit dem sich bald ins Ländlerische wendenden Hauptthema des ersten Satzes und dem keinen eigentlichen Gegensatz bildenden Seitenthema fortgesetzt werden, ein feckes Hineinstürmen in eine Welt voll Sonnenschein. Zum Schluß ein Aufschwung ins Heroische, das Thema der Einleitung erscheint im vollen Glanz des Orchesters. Um so größer der Gegensatz im Andante. Es ist bei aller Straffheit, mit der die Bässe eingangs aufsteigen, ein sehr wehmütiges Lied, das Schubert hier singt, es ist der Schubert der ein Jahr zuvor geschriebenen „Winterreise“, der Schubert, der kurze Zeit danach die Straße gehen mußte, „die noch keiner ging zurück“ . . . Die Oboe singt das Lied, später zusammen mit der Klarinette, die Streicher pochen einen schier unheimlichen Rhythmus dazu. In einer atemberaubenden Steigerung wird es zu einem schmerzhaften Aufschrei der Streicher geführt, um dann wieder in die verhaltene Resignation, die dem Satz seinen Charakter gibt, zurückzusinken. Scherzo und Finale sind dann wieder ganz dem Leben zugewandt. Das Scherzo, das unwirsch wie manchmal bei Beethoven beginnt, besinnt sich schnell in den Holzbläsern auf freundlichere Töne, in die sich bald Wiener Walzer-seligkeit mischt. Und das Finale ist ein einziger Freudenrausch, ein ungebärdiger C-Dur-Rausch.

Es konnte kein bezeichnenderes Gegenstück zu dieser Sinfonie gewählt werden, um den Stil Beethovens zu charakterisieren als die „Coriolan“-Ouvertüre, denn in diesem auf die knappste Formel gebrachten Werk, das dem Konzertbesucher ja geläufig ist, zeigt sich die Kunst der Beethovenschen Themenverdichtung besonders klar. Hier ist nichts von musikseligem Sichgehenlassen und Verträumtsein, nichts von Berschwärmtheit und Verlorensein zu spüren. Alles ist der Idee untertan, die der Denker Beethoven gestalten will, der heldischen Idee, die er in dieser Ouvertüre wie in seiner Sinfonie Eroica in tönendes Leben umsetzt.

Wie ganz anders bei Brahms in seinem Klavierkonzert B-Dur, dem zweiten, das er uns geschenkt hat! Das ist mehr Schubert als Beethoven. Schon der erste Satz sagt es uns, wenn (genau wie in der Schubert-Sinfonie, und das ist mehr als eine äußerliche Ähnlichkeit) die Hörner das idyllisch-freundliche Hauptthema anstimmen, noch mehr aber der langsame Satz, der mit seinem Cello-Solo wie ein Lied von Schubert beginnt, wobei es fast vergessen ist, daß es sich um ein Konzert für Klavier handelt. Und im Seitenthema bekennt sich Brahms erst recht zu Schubertscher Liedseligkeit, wenn er es in dem gleichzeitig erschienenen Liederheft verwendet („Todessehnen“ in „Sechs Lieder für eine tiefere Stimme“, op. 86). Natürlich fehlt nicht die spezifisch Brahmsche Färbung, wie auch der Satz, der am meisten an Beethovensche Sinfonik erinnert, das Scherzo, auch zugleich echter Brahms ist. Im vierten Satz aber dieses auf Sinfonie-Maße gebrachten Konzertes musiziert der Brahms, der am populärsten geworden ist, der Brahms der „Ungarischen Tänze“, und auch in diesem frischen, munteren, graziösen, manchmal schier übermütigen Drauflosmusizieren steckt ein gutes Stück Schubert.

Man hat Brahms gern (und nicht unbedingt richtig) in die Linie Bach—Beethoven—Brahms (Bülow!) eingereiht. Ohne Abhängigkeiten konstruieren zu wollen, sollte man das Schubertische in seiner Musik nicht übersehen. Das läßt sie in anderem Licht aufleuchten und fügt zugleich dem Bild von Schubert eine neue und reizvolle Spiegelung hinzu.

Dr. Karl Laux.