

DRESDNER PHILHARMONIE



S. Murechts-Konzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solist:

Georg Kulenkampff

Mittwoch, den 24. Januar 1940, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Vortragsfolge

Karl Höller

Konzert für Violine und Orchester, Opus 23

Bewegt (Allegro)

Langsam, mit großer Empfindung (Larghetto, con molto espressione)

Lebhaft markiert (Molto vivace)

Louis Spohr

Konzert für Violine und Orchester Nr. 8 a-Moll (in Form einer Gesangsszene)

Allegro molto

Adagio

Allegro moderato

— P a u s e —

Franz Schubert

7. Sinfonie, C-Dur

Andante. Allegro ma non troppo

Andante con moto

Scherzo. Allegro vivace

Finale. Allegro vivace

Voranzeige: Donnerstag, den 8. Februar 1940, 20 Uhr, Gewerbehaus

9. Unrechts-Konzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solistin: **Marta Fuchs**

Weber: Oberon-Duvertüre, Wagner: Siegfried-Idyll, Haydn: Arie der Berenice,
Strauß: Gesang der Apollopriesterin und „Verführung“, Schumann: IV. Sinfonie.

3. Rate für Unrechtsinhaber am 1. Februar 1940 fällig

Von Spohr bis Höller

Das achte Konzert „in Form einer Gesangsszene“ schrieb Spohr im Sommer 1816 in der Schweiz, als er sich anschickte, eine Konzertreise nach Italien zu unternehmen. Am 27. September hob er es in der Scala zu Mailand aus der Taufe. Es stand damals, wenn man den Worten des Komponisten trauen darf (seine „Selbstbiographie“ gehört zu den interessantesten Dokumenten der Musikgeschichte), nicht allzu gut um die Musikpflege in Italien. „Während der kräftigen Ouvertüre“, so notiert er, „mehreren sehr ausdrucksvoll begleiteten Recitativen und allen Ensemblestücken war ein Lärm, daß man kaum etwas von der Musik hörte. In den meisten Logen wurden Karten gespielt und im ganzen Hause überlaut gesprochen. Es läßt sich für einen Fremden, der gern aufmerksam zuhören möchte, nichts Unausstehlicheres denken als dieser infame Lärm . . .“ Seine „Gesangsszene“ wurde mit großer Begeisterung aufgenommen. Und zwar waren es die Gesangsstellen, die die Italiener mit ihrer Vorliebe für die Melodie entzückten.

Die Rücksicht auf den Geschmack des Gastlandes war es, die den Komponisten bestimmt hatte, sein neues Konzert nicht in drei Sätzen, wie es üblich war, sondern in Form einer „Gesangsszene“ — Rezitativ, Aria, Stretta — anzulegen.

Das „Rezitativ“, der schnelle Einleitungssatz, beginnt mit einem Orchestervorspiel, das aufschlußreich für die Stellung Spohrs in der Musikgeschichte ist. Die Takte 15—18 nämlich deuten in ihrer Chromatik — sie ist ein Charakteristikum der Spohrschen Sprache — geradezu auf den „Lohengrin“, wenn nicht sogar auf den „Tristan“ hin. In der Tat hat Wagner die „Jessonda“, „süß schwellend, geheimnisvoll anziehend, betäubend schwül wie Tuberosen- oder Narzissenduft“ (Mosser), wie sie ist, bewundert und hoch geschätzt. Der Solist hat in diesem ersten Teil besondere Gelegenheit, das seinerzeit berühmte Spohrsche „Lonspinnen“, die Kunst, einen Ton im Pianissimo zu beginnen und mit Hilfe des Vibrato zu großer Stärke anschwellen zu lassen, zu zeigen. Der Charakter des den Mittelteil bildenden Adagios ist der einer italienischen Kantilene, es war sozusagen das Gastgeschenk, das der Geiger mitbrachte. Es ist zweiteilig, F-Dur und As-Dur, und beschleunigt sich schließlich zu einem kurzen Andante, das durch Doppelgriffspiel des Solisten gekennzeichnet wird. Nach einer Fermatenpause schließt sich das schnelle Schlußteil an. Mit ihm ist die Haupttonart wieder erreicht und zugleich — das Heimatland des Komponisten. Soweit es bei ihm, seiner etwas weichen, fast weiblichen Art möglich ist, trägt dieser Satz etwas von bachisch-strengem Geist an sich. Darauf weist auch der schüchterne Versuch einer imitatorischen Schreibweise hin. Gegen Schluß erscheint das Thema nach Dur gewendet, und eine kurze, in den Doppelgriffen auch harmonisch gewürzte Kadenz läßt das Werk hinreißend ausklingen.

Der Name Wagners wurde genannt. Noch eine andere Tatsache verbindet die beiden Komponisten. Spohr war es, der als erster es wagte, den „Fliegenden Holländer“ außerhalb Dresdens aufzuführen. Das bedeutet, daß der damals annähernd Sechzigjährige für die junge Musik ein offenes Ohr und ein zugängliches Herz gewahrt hatte. Kein Wunder, daß ihm Wagner einen begeisterten Brief schrieb: „Nun sehe ich aber wohl, daß ein Glückstern über mir aufgegangen ist, da ich die Teilnahme eines Mannes gewinnen konnte, von dem schon eine nachsichtige Beobachtung mir zum Ruhme gereicht hätte — ihn selbst mit der förderndsten und entscheidendsten Tätigkeit sich meiner Sache annehmen zu sehen, das ist ein Glück, welches mich gewiß vor vielen auszeichnet und welches mich denn wirklich zum ersten Male mit einem Gefühle des Stolzes erfüllt, das bis jetzt noch nie, durch kein Zujuchzen des Publikums in mir hervorgerufen werden konnte.“ Und als Spohr tot war, schrieb Wagner von Paris aus an die „Constitutionelle Zeitung“ in Dresden einen warmherzigen Nachruf, in dem es hieß: „Was ihm dagegen verständlich wurde . . ., das liebte und schützte er unumwunden und eifrig, sobald er eines in ihm erkannte: Ernst.“

Ernst mit der Kunst! Und hierin lag das Band, das ihn noch im hohen Alter an das neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm endlich fremd werden, nie aber feind. — Ehre unserm Epöhr! Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!“

Es ist eine schöne Fügung, daß im Zeichen dieses „Beispiels“ eine der hervorragendsten Hoffnungen der jungen deutschen Komponisten-Generation zum erstenmal in den Philharmoniekonzerten zu Wort kommt: Karl Höller. Ich stelle vor: geboren am 25. Juli 1907 in Bamberg, entstammend einem alten fränkischen Organistengeschlecht. Der Vater, Valentin Höller, sitzt an der Orgel des Bamberger Domes. Da erhält Karl seine ersten musikalischen Eindrücke. Er spielt Orgel, mit acht Jahren schon im Gottesdienst. Er singt im Domchor mit und lernt die alten Meister der Vokalmusik kennen. Eines Tages trifft ihn der Sonnenstrahl einer ganz anderen Welt: Puccini. Seine ersten Studien bei Hermann Zilcher in Würzburg führen den Weg weiter zum Impressionismus, zu Debussy und Ravel. Letzte, entscheidende Station im Werdegang des jungen Musikers: die Lehre bei Joseph Haas. Anläßlich dessen 60. Geburtstages vor einem Jahr hat Höller in einem schönen Geburtstagsbillett festgehalten, was der Unterricht bei Haas bedeutete, für ihn und so viele andere, heute schon bedeutende Komponisten. Daß sie nämlich nicht den Stil des Lehrers nachahmen, sondern daß Haas sie lehrte, die eigene Art zu erkennen.

Und Höller ist so ein durchaus originaler Komponist geworden. Seine Hauptwerke: eine Orgel-Partita, ein Klavierquartett, eine Motette für Männerstimmen, ein Concertino für Klavier, Violine, Viola und Kammerorchester, das Konzert für Violine und Kammerorchester, ein Divertimento für Violine, Bratsche, Flöte und Klavier, ein Konzert für Orgel und Kammerorchester, die berühmt gewordenen „Hymnen“ für Orchester, die „Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi“ für Orchester, die „Passacaglia und Fuge für Orchester“ nach Frescobaldi, der große Orchestererfolg von 1938 (Wiesbaden und Baden-Baden), und schließlich sein herrliches Streichquartett. Was Höllers Tonsprache auszeichnet und ihr ein besonderes Gesicht gibt, ist die Synthese von strenger Polyphonie und einer phantastischen harmonischen und instrumentalen Farbigkeit, die etwas Großartiges, etwas Hinreißendes hat.

In seinem Konzert für Violine und Orchester, das die Opuszahl 23 trägt (doch scheint es dem ganzen Duktus nach ein früher entstandenes Werk zu sein — es ist dem großen deutschen Geiger Georg Kulenkampff zugeeignet), sind diese Elemente des Höllerschen Stils deutlich, wenn auch vielleicht mehr in einem Neben- als in einem Ineinander zu spüren. Der erste Satz beginnt mit einer kräftig vorwärtstürmenden Orchester-Einleitung, in der etwas von der rhythmischen Energie der Motorik lebt. Den gleichen Charakter trägt das Hauptthema der Solovioline, dem dann ein ausdrucksvolles Gesangsthema über zart schwebender Streicherbewegung entgegengestellt wird. Im energischen Vorwärtsdrängen wird das erste Thema wieder erreicht, das der Einleitung wird zu einer fortreißenden Coda ausgebaut. Es ergibt sich also eine übersichtliche Dreiteilung des Satzes, in dem alles aufs Knappste ausgesagt ist. Der langsame Satz ist ein einziges Klanggedicht. Schon die unbegleiteten Einleitungstakte der Solovioline, deren Stimme sich dann in den opalenen Klängen eines mit höchstem Raffinement behandelten Orchesters verliert, sind bezeichnend für die melodische Erfindungsgabe Höllers, die sich im weiteren Verlauf immer ausdrückt. Den verwehenden Klängen dieses im Ungewissen ersterbenden Satzes gegenüber bildet die kräftige, straffe Vitalität des Finales einen glücklichen Gegensatz. Es ist selbst reich an Gegensätzen — so schlägt die Solovioline nach einem duftigen Duett mit der Harfe auch einmal einen polyphon unterbauten scherzhaft übermütigen Ton an — und mündet schließlich, wie könnte es bei einem Schüler von Haas und damit von Reger anders sein, in einer kurzen Fuge, der eine Coda von elementarer Kraft und reicher thematischer Beziehung angehängt wird.

Dr. Karl Laux.