

DRESDNER PHILHARMONIE

1. KONZERT

REIHE A

Leitung:

Paul van Kempen

Solistin:

GIOCONDA DE VITO

Mittwoch, 16. Oktober 1940, 20 Uhr, Gewerbehaus, Ostra-Allee 13

Preis 20 Pfennig

VORTRAGSFOLGE

HANS PFITZNER

Elegie und Reigen, Opus 45 (Erstaufführung für Dresden)

Max Bösch LUDWIG VAN BEETHOVEN

g moll Konzert D-Dur für Violine und Orchester, Opus 61
Allegro ma non troppo · Larghetto · Rondo (Allegro)

— Pause —

ANTON DVOŘÁK

Sinfonie Nr. 5, e-Moll („Aus der neuen Welt“), Opus 95
Adagio, Allegro · Largo · Scherzo: Molto vivace · Allegro con fuoco

Voranzeige:

Mittwoch und Donnerstag, den 30./31. Oktober 1940, 20 Uhr, Gewerbehäus, Ostra-Allee 13

2. Konzert, Reihe A und B

Gastdirigent: FRANCO FERRARA, Rom

Weber: Freischütz-Ouvertüre. Beethoven: VII. Sinfonie. Carabella: Aprilia. Kodaly:
Danze di Galante. R. Strauß: Till Eulenspiegel.

Vom Musikantischen

Als einer der großen deutschen Meister steht Hans Pfitzner in der Gegenwart. „Dein Erdenpensum ist noch nicht getan“, läßt er die alten Meister der Tonkunst seinem Palestrina, da der zweiflerisch nach dem Sinn des Schaffens fragt, zurufen. Es ist der gleiche Imperativ, dem er selbst gehorcht.

In den letzten Jahren hat er geradezu eine Fülle neuer Werke geschaffen, 1935 das Cellokonzert in G-Dur, op. 42, 1937 das Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orchesters, op. 43, 1939 die „Kleine Sinfonie“, op. 44, 1940 „Elegie und Reigen“, zwei Sätze für kleines Orchester, op. 45 und die Sinfonie für großes Orchester, op. 46. Es sind das alles Werke, die schon äußerlich in ihrer kurzen, prägnanten Fassung mit einander verwandt sind, die aber auch innerlich zusammengehören. Es sind Werke eines „Spätstils“. Man würde es nicht wagen, diesen Ausdruck zu gebrauchen, würden nicht die autorisierten Pfitzner-Deuter, seine Biographen Walther Abendroth und Erich Valentin, uns dabei mit gutem Beispiel vorangehen. Als die Kennzeichen dieses Stils nennt Abendroth die folgenden: „Die merkwürdige Gelöstheit des Gestaltens aus einem ungemein keimkräftigen Einfalls-material heraus; die Entstehung traditioneller Satztypen innerhalb einer pausenlosen Konzeption und phantasieartiger Gesamtanlage aus ebenso bindenden wie immer von neuem wandlungsfähigen motivischen Einheiten. In dieser eigenartigen Formtechnik bekundet sich die schöpferische Freiheit reifster Meisterschaft, die nur als Stimme eines ganzen Lebens möglich ist; Freiheit eben in der Gebundenheit durch das gestalterische Prinzip, die übergeordnete Notwendigkeit der Intuition, des Einfalls. Endlich bleibt als allgemeines Kennzeichen Pfitznerscher Spätwerke ... die innere Unbeschwertheit festzustellen, die Auflockerung des Empfindungsmäßigen, die Gelassenheit oder Heiterkeit der Grundstimmungen.“

Das trifft in vielem (wenn auch nicht durchweg) auf den kurzen Zweisätzer (das Werk dauert nur 12 Minuten) „Elegie und Reigen“ zu. Es sind zwei Sätze, die pausenlos ineinander übergehen: eine kurze Kadenz des ersten Horns schafft den Übergang, motivisch anknüpfend an die „Elegie“ und zugleich das Rondothema des „Reigen“ vorbereitend — man sieht, wie der Meister innerhalb der freien Form die motivische Bindung sucht. Freie Form und doch traditionelle Satztypen, denn wir haben nichts anderes vor uns als die zwei Sätze, den langsamen Satz und das Rondo-Finale, einer kleinen Sinfonie.

„Die Gelassenheit“, die „Heiterkeit der Grundstimmungen“ ist das Kennzeichen des „Reigen“, mit seinem fröhlichen, auf einfachsten harmonischen Grundlagen sich entfaltenden Hauptthema und seinen mannigfachen Abwandlungen und Zwischengliedern. Der Schluß versprüht in einer fast mozartisch zu nennenden Leichtigkeit und Durchsichtigkeit, die uns den Gedanken nahelegt, dieses Werk, wie überhaupt den ganzen späten Pfitzner, in gedankliche Verbindung mit der einst von Busoni proklamierten „jungen Klassizität“ zu bringen, deren Ziel „die Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas)“ sei.

Wenn wir in diesem Zusammenhang den ersten Teil, die „Elegie“, betrachten, dann mutet uns das fast wie eine Warnung an. Pfitzner hat sich einmal dagegen wehren müssen, daß man seine Musik mit den Schlagworten: musikalische Askese, linear, herb, spröde usw. abtat (z. B. in dem offenen Brief an Dr. Wolfgang Nufer, den Herausgeber der „Völkischen Kultur“, neudeutings abgedruckt in der schönen, empfehlenswerten Sammlung von „Musikerbriefen“, die Ernst Bücken für die „Sammlung Dieterich“ als deren Band 36 hergestellt hat). Auch das von ihm einmal gebrauchte Wort von der „Sympathie mit dem Tode“ war in diesen Mißbrauch eingeschlossen. Und nun sagt uns diese „Elegie“, daß es gleich oberflächlich wäre, den späten Pfitzner wiederum einseitig abzustempeln, diesmal als den Pfitzner einer mozart-göttlichen Heiterkeit. Denn die vier ersten Takte der Elegie, wo sich aus dem dunklen Grund der zwei Fagotte nacheinander die Soloklarinette und die erste Violine herauslösen, sind ein Abgrund von stiller Trauer, und auch der weitere Verlauf des Satzes ist mit seinen herrlichen, meist solistisch geführten Melodiebögen und einer Steigerung zum schmerzhaften Aufschrei alles andere als heiter, wenn auch die Verhaltenheit als Gesamtcharakter die Gelassenheit einer menschlich-künstlerischen Reife und Weisheit atmet.

Natürlich hat Pfitzner diese Zusammenstellung der beiden Sätze nicht aus lehrhaften Gründen unternommen, sondern er hat das Werk als Ganzes aus dem „Schoß der Inspiration“ empfangen. In einer eben erschienenen Streitschrift gegen einen Wissenschaftler, der sich mit dem Problem des Schaffens beschäftigt, sagt Pfitzner Wichtiges darüber aus und es sei jedem, der sich mit Pfitzner näher vertraut machen will, empfohlen, dieses Buch zu lesen (Hans Pfitzner: „Über musikalische Inspiration“, Verlag Adolph Fürstner, Berlin). Es ist, in seiner Weise, ein Beitrag zu dem Kapitel vom späten Pfitzner.

Von Pfitznerns „Reigen“ aus ist es leicht, den Übergang zu Beethovens Konzert für Violine zu finden, dem einzigen, das Beethoven für die Violine geschrieben hat, im Gegensatz den zu fünf Klavierkonzerten, mit denen uns der Meister beschenkt hat. Ihm, dem berühmten und hochgeachteten Klavierspieler, lag es natürlich näher, für sein eigenes Instrument zu schreiben. Dennoch hat er in seinem Violinkonzert den Geist des Soloinstruments in einzigartiger Weise erfüllt, so sehr, daß es an der Spitze aller Violinkonzerte steht. Nur das von Johannes Brahms kann sich mit ihm an Beliebtheit aber auch an innerer Größe vergleichen.

Beethoven behandelt die Violine als das Instrument des seelenvollen Ausdrucks. Darum legt er auch gleich den ersten Satz mehr als üblich auf gesangsmäßige Linie hin an. Das Hauptthema, fast ein Lied zum Mitsingen, ertönt zuerst in der ausgedehnten Orchesterleitung, erst viel später nimmt es die Solovioline auf, mit leichten Verzierungen, nachdem sie sich vorher ohne Begleitung sozusagen in Positur gesetzt hat.

Noch inniger ist der Gesang des zweiten Satzes, in dem die Violine zarte Arabesken um die vom Orchester gesungene Melodie flicht. Der letzte Satz ist dann, wie im Pfitznernschen Werk, ein Rondo, das seinen Namen daher hat, daß ein Thema immer wieder auftaucht, so wie beim Rundgesang immer wieder die gleiche Strophe wiederkehrt, unterbrochen von wechselnden Strophen, hier von anderen Themen. Die muntere Lebensfreude des Beethovenischen Rondothemas hat etwas von einem unbeschwerten Reigen — nun versteht man, wie die Nachbarschaft Beethoven-Pfitzner zustandekommt.

Es ist der Geist des Unbeschwert-Musikantischen, der in diesen Sätzen lebt und webt. Des Musikantischen, das auch und in ganz besonderem Maße in Anton Dvoraks Werken steckt. Bei ihm ist es national bedingt. Die tschechischen Musiker sind ihrem innersten Wesen nach Musikanten. Das trifft auf Smetana zu (man denke an die „Verkaufte Braut“!), und es trifft auf Dvorak zu. Er ist ein Musikant auch in seiner 5. Sinfonie, die den Untertitel „Aus der neuen Welt“ trägt. Er erklärt sich folgendermaßen: Dvorak weilte in den Jahren 1892 bis 1895 in Neuyork als Direktor des Konservatoriums. Charakteristische Themen aus der amerikanischen Neger-Volksmusik (die mit der afrikanischen Negermusik nicht das Geringste zu tun hat, sondern von Weißen komponierte „Negermusik“ war!) hatte er sich in seinen Skizzenbüchern notiert. Sie haben die Thematik dieser Sinfonie beeinflußt. Aber sie ist doch das Werk des tschechischen Musikanten geblieben, trotz des exotischen Anstrichs, den sie sich gibt. Das „Amerikanische“ läßt sich etwa im ersten Satz in dem synkopischen Charakter des Hauptthemas erkennen, auch in dem trotz seiner Idyllik fremdartig anmutenden Seitenthema. Aber in dem dann folgenden langsamen Satz ist kaum etwas „Amerikanisches“ zu spüren; in diesem herrlichen Tongedicht in Des-Dur und cis-Moll singt sich echt slawische Schwermut aus. Heimweh in der neuen Welt nach der alten. . . . Eher lassen sich noch einmal in dem rhythmisch gepfefferten Scherzo und in dem amerikanischen Tempo des Finales die geographischen Beziehungen herstellen. Bezeichnend für die kompositorische Arbeit ist es, daß in allen Sätzen bezug auf Themen der vorangegangenen genommen wird. Das Finale zeichnet sich dabei durch besonders kunstvolle kontrapunktische Arbeit aus. Man sieht daraus, daß das Musikantische und das Kunstvolle sich durchaus nicht ausschließen.

Dr. Karl Laux.