

DRESDNER PHILHARMONIE

---

2. KONZERT

REIHE A

Gastdirigent:

FRANCO FERRARA

Mittwoch, 30. Okt. 1940, 19.30 Uhr, Gewerbehauus, Ostra - Allee 13

Preis 20 Pfennig



## VORTRAGSFOLGE

---

CARL MARIA VON WEBER

Ouvertüre zur Oper „Der Freischütz“

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. VII in A-Dur, Opus 92

Poco sostenuto, Vivace · Allegretto · Presto · Allegro con brio

— Pause —

RICHARD STRAUSS

Till Eulenspiegels lustige Streiche nach alter Schelmenweise, in Rondoform  
für großes Orchester, Opus 28

ZOLTAN KODALY

Danze di Galante

GIUSEPPE VERDI

Ouvertüre zur Oper „Macht des Schicksals“

---

### Voranzeige:

Mittwoch und Donnerstag, den 13./14. November 1940, **19.30** Uhr, Gewerbehaus, Ostra-Allee 13

### 3. Konzert, Reihe A und B

Leitung:

Paul van Kempen

Solist:

EDWIN FISCHER

Willy Burkhard: Opus 57, Hymnus für Orchester (Erstaufführung für Dresden); Tschaikowsky: Klavierkonzert; Strauß: Tod und Verklärung.



## Deutsche, italienische, ungarische Musik

Ein Gastdirigent an der Spitze der Dresdner Philharmonie. Franco Ferrara, ein junger Italiener. Noch vor kurzem Konzertmeister in einem der ersten italienischen Orchester, hat er in ganz kurzer Zeit die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Seine Heimat erblickt in ihm eine große Hoffnung für den Dirigenten-Nachwuchs.

Deutschland hat sich Ferrara mit einem Schlag erobert. Er gab ein Konzert in Berlin, mit den Berliner Philharmonikern. Publikum und Presse waren begeistert. Nun dirigiert er in Dresden. Er bringt uns eine bunte Mischung deutscher, italienischer und ungarischer Musik. Bunt und dennoch zusammengehalten von einem inneren Band. Wir werden es sehen. Er beginnt mit einer Ouvertüre, die den Inbegriff der deutschen Musik darstellt. Mit der Ouvertüre zu Carl Maria von Webers Oper „Der Freischütz“. Es ist zugleich eine Verbeugung vor dem Dresdner *genius loci*. Denn in Dresden hat Weber den „Freischütz“ komponiert. Eine der vielen Musikertafeln unserer Stadt, am Kaufhaus Renner am Altmarkt, erinnert daran.

Die Ouvertüre vor der Oper ist im allgemeinen deren Visitenkarte. Man erfährt aus ihr, wes Geistes Kind die Oper ist. Indem die einzelnen Hauptmotive aneinandergereiht werden, bekommt man ein Bild von der Musik, aber auch von der Handlung, die sich in der Musik widerspiegelt. In der „Freischütz“-Ouvertüre z. B. führen uns gleich zu Beginn die Hörner in das Dämmerdunkel des deutschen Waldes. Bald werden seine Schrecken, Gespenster zwischen den Bäumen, die wilde Jagd, die darüber hinwegdonnert, wach, bis die Sonne die Nachtgesichter zerstreut. Ein prachtvoller Es-dur-Akkord: der helle Tag bricht an. Eine weit geschwungene Klarinettenmelodie stellt uns eine Hauptperson vor: Agathe, deren Liebesthema dann jubilierend ertönt. Wieder verdüstert sich das Bild. Die Liebe ist gefährdet. Das Böse, verkörpert durch den wilden Jäger Samiel (er wird musikalisch durch drei Paukenschläge charakterisiert), droht Max in seinen Schlingen zu fangen. Wird es gelingen? Höchste Spannung. Der Atem stockt. Das Orchester setzt aus. Dann aber, es ist eine der mitreißendsten Stellen der gesamten Musikkultur, bricht der Jubel los; wie ein heller Lichtstrahl, blendendes Weiß, ertönt der C-dur-Dreiklang, und die Liebesweise sagt uns voraus, daß alles gut enden wird, den Sieg des Lichtes über die Finsternis. So wie Weber ganz deutsch, so ist Verdi ganz italienisch. Er repräsentiert die musikalische „Mentalität“ seines Volkes in einzigartiger Weise. Das heißt: so wie Verdi Musik macht, so will sie der Italiener. Er will vor allem große melodische Linien. (Weshalb auch alle Sänger von Verdi begeistert sind.) Bei Verdi findet man sie. Er löst alles in Melodie auf. Selbst wenn einer in seiner Oper stirbt, stimmt er vorher noch ein Lied an. Liebe, Rache, Leid und Freud' — alles drückt Verdi durch die Macht seiner Melodie aus.

Deshalb kommt es auch nicht so sehr auf den Inhalt der Oper an. Er kann verworren, er kann voller Widersprüche sein. Die Hauptsache, die Melodie kommt zu ihrem Recht. So auch in dieser „Macht des Schicksals“, deren Ouvertüre uns schon einen Begriff davon gibt. Verdi hat sie an Stelle eines zuerst vorgesehenen kurzen Vorspiels für die Mailänder Premiere nachkomponiert. Sie ist eine Fantasie über die wichtigsten Themen und Motive und spiegelt das grausige Geschehen wider, das die Macht des Schicksals, das heißt des blindwütigen Zufalls, aufzeigt. Dieser Inhalt ist, auf eine kurze Formel gebracht: Ein Mestize liebt die Tochter eines Grafen, den er durch Zufall tötet. Die beiden Liebenden erleben eine Fülle von fast ungläubhaften Abenteuern; der Zufall will es, daß auch der Bruder der Frau durch die Hand des Mestizen fällt, diese hinwiederum von ihrem sterbenden rachsüchtigen Bruder niedergestochen wird. Eine Handlung der dunklen Leidenschaften — so ist auch die Musik.

Verdi, der große Meister, ist jedoch nicht nur der ungestüme Pathetiker. Um die Reichweite seines Genies zu ermessen, muß man daran erinnern, daß er uns mit seinem letzten Werk dem „Falstaff“, eine der lockersten, witzigsten und geistvollsten Komödien geschenkt hat, denen wir in der deutschen Oper kaum etwas an die Seite zu stellen haben. Wohl aber ein sinfonisches Werk des Humors, geradezu die Inkarnation des Humors, und das ist Richard Straußens „Till Eulenspiegels lustige Streiche“, mit dem Untertitel „Nach alter Schelmenweise — in Rondoform — für großes Orchester gesetzt“. Der



Till Eulenspiegel ist eine bekannte Figur des deutschen Volkshumors, und so ist auch diese Tondichtung eine spezifisch deutsche Angelegenheit. Wenn Richard Strauß behauptet, sein Werk sei „in Rondoform“ geschrieben, dann ist das selbst schon eine kleine Eulenspiegelei. Denn mit der Rondoform, wie man sie aus der Sinfonie kennt, hat dieses Stück wenig zu tun. (Die Rondoform besteht darin, daß in einem Sinfoniesatz ein Hauptthema unverändert wiederkehrt, unterbrochen von Nebenthemen.) Bei Richard Strauß könnte man allenfalls aus der meist veränderten Wiederkehr der beiden Eulenspiegelthemen den Begriff „Rondo“ rechtfertigen.

Lassen wir Till Eulenspiegels lustige Streiche an uns vorüberziehen. Zuerst wird uns der Schelm vorgestellt mit zwei charakteristischen Motiven. Das erste im Horn, das zweite in der Klarinette. Allerhand Streiche unternimmt er, zu Pferd setzt er mitten durch die Marktweiber, daß sie aufschreien und nach Vergeltung rufen. Aber wir hören, wie er auskneift und sich unsichtbar macht, als habe er sich „in ein Mauselloch versteckt“. Wieder taucht er auf, diesmal als Pastor verkleidet und „triefend von Salbung und Moral“ (Thema in den Fagotten und Bratschen). Aber „aus der großen Zehe“ guckt der Schelm hervor. Und dann packt ihn doch ob des Spottes mit der Religion „ein heimliches Grauen an vor dem Ende“ (chromatisches Motiv in den 5 Soloviolen und gedämpften Hörnern und Trompeten). Mit einem Glissando der ersten Solovioline geht es hinein in die Liebesabenteuer, deren Zeuge wir jetzt werden. Sie gehen schlecht aus für ihn. Und da schwört Till „Rache zu nehmen an der ganzen Menschheit“. Den Philistern spielt er einen Streich und, sich dessen freuend, pfeift er einen Gassenhauer (leicht erkennbar in seiner eingängigen Melodie) vor sich hin. Neue tolle Streiche, aber die Rache naht. Till Eulenspiegel wird gefaßt und vor Gericht gestellt. Gewaltig ertönt die Posaune des Gerichts. Dann verkünden Posaunen, Hörner und Fagotte den Spruch: „Der Tod!“ Man hört, wie Till die Leiter zum Galgen hinaufsteigt, ja sogar, wie ihm (Flötentriller) die Luft ausgeht. Stille. Till ist tot. Aber der Epilog, der die Stimmung des Prologs aufnimmt und weiterführt, sagt uns, daß der Humor unsterblich ist.

Die zwei Werke, die außerdem noch das Programm Ferraras ausmachen, entsprechen sich in ihrem Charakter. Es ist Beethovens Siebte Sinfonie, die Richard Wagner eine „Apotheose des Tanzes“ genannt hat. Am deutlichsten ist dieser Tanzcharakter im dritten Satz, dem Scherzo, das ja bekanntlich aus einem alten Tanz, dem Menuett, entstanden ist. Wenn in dem zweiten Teil des Satzes, dem sogenannten Trio, Beethoven die Weise eines österreichischen Wallfahrtsgesanges bearbeitet, dann ist das kein innerer Widerspruch. Denn was eine rechte Wallfahrt ist, das endet nach Buße und Beten mit einem fröhlichen Tanz, mit dem man wieder den Anschluß an das Leben sucht. Tänzerisch ist auch der erste Satz der Sinfonie, in dem nach einer langsamen Einleitung ein stark rhythmisch, weniger melodisch bestimmtes Thema angeschlagen wird, das den ganzen Satz beherrscht. Tänzerisch bewegt ist auch der letzte Satz, ein einziger Rausch von Freude und Lust. Nur der langsame Satz steht fremd und düster zwischen den anderen; schon nicht mehr Tanz, ein gemessenes Schreiten nur, ein Schreiten durch herbstliche Alleen, über gelbes Laub im letzten Schein einer nicht mehr wärmenden Sonne.

Ganz aus dem Tanz heraus, und zwar aus dem Tanz seines Volkes, ist das Werk des Ungarn Zoltan Kodaly: „Tänze aus Galanta“ zu verstehen. Dieser am 16. Dezember 1882 geborene Komponist, neben Bela Bartok der repräsentative Musiker seines Landes, hat sich theoretisch sehr mit den Volksliedern und den Volkstänzen seiner Heimat befaßt. Dies findet seinen Niederschlag in seinem Werk, besonders deutlich in diesen „Tänzen aus Galanta“. Sie kommen aus dem Volk, sind aber mit höchstem Raffinement durchgeführt. Kodaly läßt die Tänze ineinanderfließen, einer entwickelt sich aus dem anderen (zwischen dem ersten und zweiten Tanz beispielsweise bringt die Klarinette eine überleitende Kadenz). Und so entsteht ein buntschillerndes Kaleidoskop, ein abwechslungsreiches Tonstück, dessen beide Pole eine raffinierte Klangkultur und eine primitive Einfachheit sind, bunt durcheinandergewirbelt, auch in den Stimmungswerken ungemein gegensätzlich ausgeprägt: Schwingungen von einsamkeitgesättigter Melancholie bis zur großstädtischen Pikanterie, gekrönt von einem Finale, von dem ein Kritiker sagte, es gehöre zum Herrlichsten, was wir zeitgenössischer Musik verdanken.

Dr. Karl Laux.