

DRESDNER PHILHARMONIE

7. Konzert

Reihe A und B

Leitung:

Paul van Kempen

Solist:

Helge Roswaenge

Mittwoch, den 29. Januar, und Donnerstag, den 30. Januar 1941,
19 Uhr, Gewerbehaus, Oststra-Allee 13

Preis 20 Pfennig

Vortragsfolge

Bela Bartók

Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta
(Erstaufführung)

Andante tranquillo

Allegro

Adagio

Allegro molto

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert-Arie „Laß mir meinen stillen Kummer“, K. V. 420

Richard Strauss

Zwei Lieder:

Morgen / Freundliche Vision

— Pause —

Peter Tschaikowsky

Sinfonie Nr. 5, e-Moll, Werk 64

Andante. Allegro con anima

Andante cantabile

Allegro moderato

Finale. Andante maestoso

Voranzeige:

Auf Ersuchen und im Auftrag des Reichspropagandaministeriums, Berlin, findet am Mittwoch, den 12. Februar 1941, das Gastspiel eines auswärtigen Orchesters statt.

Die Reihe A des 8. Unrechtskonzertes muß aus diesem Grunde auf **Freitag, den 14. Februar 1941, 19 Uhr, Gewerbehaus**, verlegt werden. Das Konzert der Reihe B bleibt am Donnerstag, den 13. Februar 1941, bestehen.

Leitung: **Paul van Kempen** Solist: **Edwin Fischer**

Hand n: Sinfonie Nr. 102, B-Dur / Schumann: Klavierkonzert a-Moll
Brahms: Sinfonie Nr. 2

Liedertexte

W. A. Mozart: „Laß mir meinen stillen Kummer“

Laß mir meinen stillen Kummer,
Forsche nicht nach meinen Leiden!
Abgestorben allen Freuden,
Bricht mein qualerfülltes Herz.
Dulden will ich und vergehen!
Rettung ist für mich verschwunden,
Ewig bluten meine Wunden,
Unausprechlich ist mein Schmerz.
Tod allein kann mich befreien,
Sehnsucht ist für mich entglommen;
Wonne kündet mir sein Kommen,
Sendet Trost ins bange Herz.

Richard Strauß: „Morgen“

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen,
Und auf dem Wege, den ich gehen werde,
Wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen,
Inmitten dieser sonnenatmenden Erde.
Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,
Werden wir still und langsam niedersteigen.
Stumm werden wir uns in die Augen schauen,
Und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen.
J. H. Mackay

Richard Strauß: „Freundliche Vision“

Nicht im Schläfe hab' ich das geträumt,
Hell am Tage sah ich's schön vor mir:
Eine Wiese voller Margeriten,
Lief ein weißes Haus in grünen Büschen;
Götterbilder leuchten aus dem Laube.
Und ich geh' mit einer, die mich lieb hat,
Ruhigen Gemütes durch die Kühle
Dieses weißen Hauses
In den Frieden, der voll Schönheit wartet,
Daß wir kommen.

Otto Julius Bierbaum

Volkstümliche und „volkstümliche“ Musik

Das Wort: volkstümlich hat einen zwiefachen Sinn. Leitet man es aus dem Hauptwort: Volkstum ab, dann heißt es so viel wie: mit dem Volkstum verbunden, aus dem Volkstum heraus zu verstehen.

Eine volkstümliche Musik in diesem Sinne wäre also eine Musik, die mit einem bestimmten Volkstum, mit einer bestimmten Nation und ihrer im Volk lebenden Musik verbunden ist.

Anders die „volkstümliche“ Musik. Es ist die gebräuchliche Anwendung des Wortes. Man meint damit: populäre Musik (das Fremdwort ist genauer), Musik, die leicht verständlich ist, Musik, die dem „Volk“ genehm ist. Dabei ist das Wort: Volk in einem degradierenden Sinn gebraucht, man macht jene peinliche Unterscheidung zwischen Gebildet und Ungebildet, hinter der sich meist eine fatale Unbildung versteckt. Gar zu oft besteht — auf unsern Fall angewendet — die musikalische Bildung in einer Anhäufung von Schlagworten, die gedankenlos nachgeplappert werden.

Ohne Zweifel aber gibt es Musik, die nicht populär ist, da ihr Verständnis eine musikalische Erfahrung voraussetzt, die nicht jeder haben kann. Der Schlosser an der Drehbank nicht, und nicht der Regierungsrat am Schreibtisch. Weil beiden ein gewisser fachlicher Fonds mangelt, den etwa die komplizierte moderne Musik der Jahrhundertwende zum Verständnis voraussetzt. (Nebenbei bemerkt: die Musik von heute hat längst den Anschluß an die breite Masse der Nichtfachleute gefunden. Die Musik ist keine „asoziale“ Kunst mehr.)

Ein Konzert, das zwei ausländische Autoren im Programm führt, legt solche Gedanken nahe. Man fragt sich ohne weiteres, ob der Russe Tschairowsky, ob der Ungar Bartók volkstümliche Musik (im echten Sinn des Wortes) geschrieben haben. Und ob diese Musik auch „volkstümlich“, also populär ist.

Bleiben wir zuerst bei dem bekannten Fall. Tschairowsky. Seine Musik ist zweifellos populär. Ist es durch den (leider das Bild des Komponisten verfälschenden und verkitschenden) Film noch mehr geworden. Seine beiden Sinfonien, die fünfte und die sechste, gehören zum eisernen Bestand aller europäischen Konzertsinstitute. Sie tragen den Erfolg in sich und mit sich. Ist diese Musik aber auch volkstümlich, also spezifisch russisch?

Sie ist es nur in gewissen Einzelzügen. Im großen und ganzen sind diese Sinfonien wie auch die übrige Orchestermusik Tschairowskys, die Suiten und die Konzerte, stark von der westlichen Musik beeinflusst. Und das erklärt ihre Beliebtheit. Stark ausgeprägte Nationalmusik, wie etwa die unseres Johannes Brahms, findet bei anderen Nationen immer Widerstand. Trotzdem: der Russe verleugnet sich nicht in den Tschairowskyschen Sinfonien. Er tritt übrigens in andern Werken des Meisters noch stärker zutage, wie etwa in seiner Oper „Die Zauberin“, die Ende dieser Woche in der Berliner Staatsoper unter Leitung von Paul van Kempen zur deutschen Uraufführung kommen wird.

Am 22. Juni 1888 schrieb Tschairowsky an Frau von Meck, die „geliebte Freundin“, die er persönlich nie kennenlernte: „Ich weiß nicht, habe ich Ihnen schon geschrieben, daß ich beschloßen habe, eine Sinfonie zu schreiben?“

Die Sinfonie ist auf einem Motiv, einem „Urmotiv“ aufgebaut, das in allen Sätzen verwendet wird. Es erscheint in der langsamen Einleitung des ersten Satzes, voll dumpfer Schwermut in den beiden Klarinetten, begleitet von dem trauernden Chor der tiefen Streicher. Die melancholische Stimmung bleibt auch im Hauptteil erhalten, trotz des lebhaften Tempos, trotz des fast tänzerisch bewegten Hauptthemas, das immer wilder aufbegehrt und zum Aufschrei wird. Ein zweites Thema, im Streichquartett einsetzend, beschwichtigt ihn. Und ein drittes ist mehr sehnsuchtsvoll als verzweifelt. Dann aber bekommt in der Durchführung das erste Thema wieder die Oberhand. Die Reprise hält sich an die überlieferte Sonatenform. Bezeichnend ist dabei die Art, wie Tschairowsky das Hauptthema in der gegensätzlichsten Weise auszuwerten weiß — darin ist er ganz Russe, Mensch der großen Gegensätze.

Der zweite Satz ist ein seelenvolles Lied, dessen Zauber sich niemand entziehen kann. Das Horn stimmt es an, die Oboe nimmt es auf, Klarinette und Fagott singen es weiter, die Geigen führen es auf den Höhepunkt. In einem Mittelteil, der das Bild des Glücks verwischt, erscheint das „Urmotiv“ wieder, im Fortissimo des vollen Orchesters, wie eine schreckliche Drohung. Der Schlußteil entspricht dem ersten. Die Streicher singen das Lied zu Ende. Und die Klarinetten hängen einen zarten Seufzer an.

Dritter Satz: „Valse“. Kleine Faschingszene mit Liebelei und Eifersucht, wiegendem Walzer und heimlichem Geflüster. Und auch hier, kurz vor Schluß, wieder das „Urmotiv“. „Memento mori“ mitten im Festtrubel?

Das Finale ist eingerahmt vom „Urmotiv“. Zuerst erscheint es nach Dur gewendet, in der langsamen Einleitung, ins Feierliche, Pompöse, Festliche übertragen. Das folgende Allegro vivace ist, wie oft bei Tschaikowsky Abbild fröhlichen, übermütigen Volksgeistes, die Schilderung eines rauschenden Festes, bei dem es wild und ungezügelt zugeht. Wenn das e-Moll nach E-Dur übergeht, erscheint das „Urmotiv“ wieder, diesmal als Thema des Triumphes, zuerst in den Streichern, dann in einer letzten Steigerung im Einklang der beiden Trompeten, ein schmetterndes Siegeslied.

Hinreißende Wirkung einer „volkstümlichen“ Musik.

Die Musik Bela Bartóks ist volkstümlich im anderen, im echten Sinne des Wortes. Seine Werke sind ohne die ungarische Volksmusik nicht zu verstehen. Jahrelang hat Bartók, dessen 60. Geburtstag wir im März dieses Jahres begehen werden, das Lied der ungarischen Bauern studiert. Zusammen mit seinem Freund Kodaly hat er 10 000 Weisen gesammelt, geordnet und wissenschaftlich ausgewertet. Und davon sind seine Kompositionen befruchtet. Unter ungarischer Musik verstehen wir gemeinhin, Liszt und Brahms haben darauf sehr stark eingewirkt, die Zigeunermusik. Damit hat das ungarische Lied, wie es Bartók bei den Bauern fand, nichts zu tun.

Von diesem Bauernlied hat Bartók neue Impulse hinsichtlich der Melodik, der Rhythmik und der Form empfangen. Er verarbeitet sie in so kühner Weise, daß dieses Produkt aus fremdem Volksgut und vorwärtsstürmendem Kunstverstand nicht gerade „volkstümlich“ wirken kann. Aber auch und gerade der naive Hörer wird sich fortreißen lassen von der Unmittelbarkeit dieser Rhythmen, von der phänomenalen Orchester-technik, die uns immer wieder vor neue Klänge und Klangkombinationen stellt, die aber nie, das spürt man deutlich, Selbstzweck sind. „Weder unser Tonartensystem noch die überlieferten Formen der Kunstmusik reichen aus, um die Vielfalt dieser Volkskunst zu umfassen“, schreibt Herbert Gerigk in „Meister der Musik und ihre Werke“. Und weiter: „Wenn man die Bodenständigkeit seiner Bearbeitungen ungarischer Bauernlieder, die Klavierstücke, die Sammlung ‚Für Kinder‘ kennt, wird man die problematischen Sonaten, Kammermusiken und Orchesterwerke anders einordnen als die zersezenden Bestrebungen von Asphaltkomponisten. Bartók strebt einen Schaffensstil an, dessen Bewährung wir der Zeit überlassen müssen. Sein Wollen ist ehrlich.“

Seine „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ ist eine der bedeutendsten, aber auch der schwierigsten Neuerscheinungen der letzten Jahre. Ihre rücksichtslose Polyphonie wird in den schnellen Sätzen wettgemacht durch den tänzerischen Charakter, die mitreißenden Rhythmen der Musik, in den langsamen Sätzen durch eine verfeinerte Klangkunst, die an Debussy erinnert und dennoch, infolge der inneren kräftigen Struktur, meilenweit von allem Impressionistischen entfernt ist. Erstaunlich, was Bartók aus diesem Orchester ohne Bläser an klanglichen Wirkungen herausholt. Er erreicht sie durch die vielfache Teilung der Streicher, durch die Hinzufügung der Klangfarben von Klavier, Xylophon, Celesta und Harfe. Die Anforderungen, die an das Orchester und an den Dirigenten gestellt werden, sind enorm. Ständiger Taktwechsel erhöht die Schwierigkeiten, trägt aber bedeutend dazu bei, den erregenden, faszinierenden, aber auch fremdartigen Charakter des Werkes deutlich werden zu lassen.

Hinreißende Wirkung einer volkstümlichen Musik.

Dr. Karl Laux