

DRESDNER PHILHARMONIE



1. Anrechts-Konzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solist:

Eduard Erdmann

Donnerstag, den 12. Oktober 1939, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Vortragsfolge

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches Konzert Nr. 3, G-Dur

Allegro moderato — Allegro

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert d-moll für Klavier (K. B. 466)

Allegro

Romanza

Rondo. Allegro assai

— Pause —

Johannes Brahms

1. Sinfonie, c-moll, Opus 68

Un poco sostenuto — Allegro

Andante sostenuto

Un poco Allegretto e grazioso

Adagio. Piu Andante. Allegro non troppo, ma con brio

Konzertflügel: C. Bechstein aus dem Magazin H. Wolfframm, Ringstraße 18

Voranzeige: Mittwoch, den 18. Oktober 1939, 20 Uhr, Gewerbehaus

2. Anrechtskonzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solistin: **Gioconda de Vito**

Wagner: Ouvertüre zur Oper „Der fliegende Holländer“ / Brahms: Violin-
konzert / Beethoven: III. Sinfonie (Eroica)

Anmeldungen für die fünf Anrechtskonzerte Reihe B werden noch entgegengenommen

„Treue des Kunstfleißes“

J. B. Widmann, Johannes Brahms' Schweizer Freund und Reisegefährte, erzählt einmal in seinen Reise-Erinnerungen: „Brahms pries an den alten Meistern einen Zug, der bei ihm selbst in so hohem Grade entwickelt war: die Gewissenhaftigkeit des Ausarbeitens auch im Kleinen, jene Treue des Kunstfleißes, deren man z. B. auf dem Dache des Mailänder Domes noch im verlassensten Winkelchen des Marmorlabyrinth jener ungefähr dreitausend Statuen gewahr wird.“ Und Hugo Riemann hat einmal das sehr zutreffende Wort von der „Gotik“ im Brahmschen Tonsatz gesprochen.

Demnach wäre also auch Brahms, der Romantiker, ein Gotiker. Nicht ein „zeit-epochaler“, sondern ein „typologischer“, genau wie es Johann Sebastian Bach, der Barockmusiker, ist.

Die „Treue des Kunstfleißes“ mochte Brahms in den Brandenburgischen Konzerten Bachs nicht weniger stark angesprochen haben als in dem Marmorlabyrinth des Mailänder Doms. Auch hier ist es die „Gewissenhaftigkeit des Ausarbeitens im Kleinen“, die den eigentümlichen Gehalt und den Wert des Werkes ausmacht. Sie war das Merkmal der deutschen Musik jener Zeit überhaupt (und aller Zeiten). Mattheson, der führende Musikbetrachter jener Zeit, sagt einmal von dem Hamburger Opernkomponisten Reinhard Keiser, nirgends als in dem „fleißigen, gelehrten, nachsinnenden, muntren, nachahmenden und fruchtbaren Deutschland“ seien solche Männer anzutreffen. Das bezieht sich auch auf jene Meister, die in Italien gelernt haben. Man braucht nur an Heinrich Schütz zu denken.

Auch Bach hat in seinen Brandenburgischen Konzerten eine italienische Musikform aufgegriffen. Sie gehören zur Gattung der „Concerti grossi“, in denen dem chorisch besetzten Orchester (Tutti, „großes Konzert“) solistische Spieler (Concertino, „kleines Konzert“) gegenübertreten. Als Schöpfer der Form gelten Stradella und Corelli. Bach hat sich aber vom Schema des italienischen Vorbilds völlig freigemacht. Das lehrt schon ein Blick auf die äußere Anlage. Jedes dieser sechs Brandenburgischen Konzerte, die ihren Namen davon haben, daß sie für den kunstliebenden Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg geschrieben waren, ist anders angelegt. Es ist als habe Bach — er schrieb die Konzerte in seiner Köthener Zeit — aus dem Vollgefühl einer schöpferischen Überlegenheit heraus mit dem Stoff spielen wollen in der göttlichen Laune des Genies.

Es ist ein ähnlicher Vorgang, wie wir ihn bei Mozart und seinen Klavierkonzerten beobachten. In den Jahren 1782 bis 1786 schrieb er fünfzehn Werke dieser Art, und er setzt sich damit mit der Form des Konzertes in gültiger Weise auseinander. So wie Bach die Form des Concerto grosso mit neuem und eigenem Leben erfüllte, so gelingt es auch Mozart, den Ausdruck einer reinen Gesellschaftskunst ins Persönliche umzudeuten. Am meisten in den beiden Moll-Konzerten, dem in d-Moll und dem in c-Moll, die „wie fremde Gäste in den Wiener Konzertsälen“ waren. Das d-Moll-Konzert ist eine geniale Vorausnahme der Romantik. Schon die Wahl der Don-Giovanni-Tonart läßt darauf schließen, daß Mozart etwas Besonderes zu sagen hatte.

Auch das dritte Brandenburgische Konzert rückt weit ab vom Schema des Concerto grosso. Nicht einmal die übliche Dreifachigkeit ist gewahrt. An Stelle des langsamen Cazes stehen zwei Überleitungsafforde. Es ist allerdings anzunehmen, daß zur Zeit Bachs der Prinzipalspieler hier eine selbsterfundene, improvisierte Kadenz eingeschoben hat. Auch die Besetzung ist ungewöhnlich. Der Gegensatz von „großem“ und „kleinem“ Konzert fehlt. Das Streichorchester bestreitet die geistvoll geführte Unterhaltung. Es ist in drei Klanggruppen zusammengefaßt, ein Violintrio, ein Violentrio und ein Violoncelltrio; dazu kommen Cembalo und Kontrabaß als tragendes Fundament.

In jedem der beiden Sätze ist die „Treue des Kunstfleißes“ in tausend Einzelheiten, in einer unerschöpflichen Kunst der Kombination zu verfolgen. Man darf dabei allerdings nicht an das Beethovensche Sinfonieprinzip denken, das uns Menschen des 20. Jahrhunderts als das eigentliche Wesen der Instrumentalmusik vorschwebt. Es gibt keine Gegensätzlichkeit der Themen, die dann gegeneinander ausgespielt werden, es gibt nur eine in sich geschlossene Wellenbewegung, das schwerelose Schweben von Wolken, die vor dem Winde hintreiben.

Wenn wir sagen, daß die Brahms'schen Sinfonien an Beethoven anknüpfen (und an das bekannte Wort Hans von Bülow's denken, daß die erste Sinfonie von Brahms die „zehnte Sinfonie“ sei), so sagt das nichts gegen den „Gotiker“ Brahms aus. „Wie ein gotischer Dom mit seinen Pfeilern, Stützen, Gewölben, Nischen, seinem edlen Maßwerk und seinen Kreuzblumen steigt so eine Brahms'sche Sinfonie in wunderbar leichter und transparenter ‚gotischer‘ Durchbrochenheit ihres Satzes auf“, sagt Walter Niemann in seiner ausgezeichneten, namentlich in der Werkbesprechung treffenden Brahms-Biographie. Und es ist kein Zufall, daß sich Eduard Hanslick, der Wagnerfeind, auf die Seite von Brahms geschlagen hat, in dessen Werk er die „tönend bewegten Formen“ fand, in denen er das Wesentliche der musikalischen Gestaltung erblickte.

So gut das gesehen war, ganz konnte Hanslick — schon aus rassistischen Gründen (Sohn einer jüdischen Mutter) — Brahms nicht verstehen. Vor allem nicht das, was an Ausdruckskraft in der Musik des scheinbar kühlen Norddeutschen steckt. Gerade die erste Sinfonie ist ein Beispiel dafür, wie es in ihm gärt und tobt, aber auch, wie es ihm gegeben ist, zu sagen, was er leidet.

In ihrem Beethovenschen Pathos ist die Sinfonie innerhalb des Brahms'schen Schaffens ein Ausnahmewerk. Auch in der formalen Anlage. Während im allgemeinen Brahms seine Themen einheitlich gestaltet (ganz wie Bach), sehen wir hier im ersten wie im letzten Satz ganz im Sinne Beethovenscher Dramatik und Dialektik die Themen kontrastreich einander gegenüberstehen: im ersten Satz das von den Geigen kraftvoll ausgesprochene, aus den Dreiklängen herausgewachsene Hauptthema und das von den Hörnern und Flöten eingeleitete und dann von den Oboen innig vorgetragene Seitenthema; im Finale das frohgemute, fast volksliedhafte Hauptthema (Brahms ist ohne das Volkslied nicht zu denken!) und das fast spielerisch leichte Seitenthema.

Wichtig für die Gesamtgestalt der Sinfonie sind die beiden Einleitungen zum ersten und zum letzten Satz. Die am Anfang des Werkes stehende gibt sogleich in ihrer düsteren Chromatik den „Hebbelschen“ Grundcharakter an. Ihre eigentliche Lösung findet sie in der Finale-Einleitung, wenn nach einem Schmerzensausbruch des ganzen Orchesters (mit Ausnahme der Posaunen) das Horn seine tröstliche Stimme erhebt. Ein Alphornmotiv über dem feierlichen Glaubensgrund der Posaunen, eingehüllt in das Sternensflimmern der Geigen und Bratschen, wirklich eine „Verheißung aus der Höhe“, die mit einem Dankchoral von fast Brucknerschem Pathos beantwortet wird.

Wie groß Brahms diesen Bogen vom ersten zum letzten Satz gedacht hat, geht aus dem hervor, was er als Stützpfeiler in den Mittelsätzen eingebaut hat. Sie sind nicht mehr als Stützen. Sie sollen nicht ablenken. Da ist zuerst der langsame Satz, der nach dem ersten zurückblickt. In der resignierten Haltung, in der noch etwas von den dort geschilderten Kämpfen und Stürmen nachklingt. Musikalisch hat das Brahms in sehr feiner Weise zu erkennen gegeben: im vierten und fünften Takt wird das chromatische „Schicksalsmotiv“ der Einleitung zitiert. Und an die dritte Stelle hat Brahms statt des üblichen Scherzos, das in den Stimmungsgehalten dieser pathetisch-tragischen Sinfonie nicht passen würde, ein graziöses Allegretto gestellt, das die Stimmung des Finales (zweites Thema!) vorausnimmt.

So geht Brahms trotz aller Beethoven-Nachfolge doch auch seinen eigenen Weg. Die deutsche Klassik und das deutsche Barock, Beethoven und Bach reichen sich die Hände und segnen ihn zur schöpferischen Tat.

Dr. Karl Laux.