

DRESDNER PHILHARMONIE



# Brahms-Abend

Leitung: **Paul van Kempen**

Solist: **Helmut Bernick**

Donnerstag, den 18. Juli 1940, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

# Vortragsfolge

---

## Akademische Festouvertüre

## Konzert D-Dur für Violine und Orchester, Opus 77

Allegro non troppo

Adagio

Allegro giocoso, ma non troppo vivace

— Pause —

## 1. Sinfonie c-Moll, Opus 68

Un poco sostenuto. Allegro

Andante sostenuto

Allegretto

Adagio. Piu Andante. Allegro non troppo

---

**Voranzeige:** Donnerstag, den 25. Juli 1940, 20 Uhr, Gewerbehaus

## Romantischer Abend

Leitung: **Paul van Kempen**

Solist: **Ludwig Hoelscher**

Pfifner: Ouvertüre „Räthchen von Heilbronn“ / Schumann: Cello-Konzert

Bruckner: IV. Sinfonie (Urfassung)

## „ . . . an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten“

Wenige sind bei ihrem Eintritt in das Musikleben so enthusiastisch begrüßt worden wie Brahms, der in Robert Schumann einen glühenden Propheten fand. „Oft, trotz angestrengter produktiver Tätigkeit“, so schrieb dieser im Jahre 1853, „fühlte ich mich angeregt, manche neuen bedeutenden Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern wie Minerva gleich gepanzert aus dem Haupt des Kronion entspränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms . . .“

Wie ganz anders hat Friedrich Nietzsche geurteilt, der im Hinblick auf Brahms von der „Melancholie des Unvermögens“ spricht. Die Zeit hat sich längst gegen Nietzsche und für Brahms entschieden. Und dennoch steckt auch in dem Nietzsche-Wort ein echter Kern.

Die Zeit, in die Brahms hineingestellt war, war eine Zeit der Melancholie des Schaffens. Es war die Zeit nach der Klassik und Romantik, diesen beiden herrlichen Blüten deutscher Musik. Brahms hatte sehr wohl erkannt, daß mit Schubert eine Entwicklung zum Stillstand gekommen war, die in gerader Linie nicht mehr fortgesetzt werden konnte. War er anfangs reiner Romantiker gewesen, so fühlte er bald das Bedürfnis, sein Schaffen durch die Klassiker, noch mehr aber durch die Vorklassiker zu befruchten. Er geht zurück zu Beethoven, zu Mozart, zu Haydn, ins Barock und in die Renaissance, zur A-capella-Kunst des 16. Jahrhunderts, der Gotik. Daß ihm dabei noch einmal eine Synthese gelingt, das macht das Große, das Einmalige seiner Erscheinung aus.

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, Gialen, 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 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 vortragene 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 zu 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.

Im Violinkonzert tritt an die Stelle der Dramatik die Idyllik. Das nimmt uns nicht wunder, wenn wir die Entstehungsgeschichte betrachten. In den Jahren 1877 bis 79 war es Pörtschach am Wörther See, wo Brahms zu dreien seiner schönsten Werke angeregt wurde. Das Glück dieser Lage, der Glanz dieser Landschaft liegt über der zweiten, der D-Dur-Sinfonie, über dem Violinkonzert und der G-Dur-Violinsonate. Das spürt man in jenem ersten Satz seiner Dreiklang-Thematik (daß es die Tonart D-Dur ist, die Brahms für diese Stimmung wählt, ist natürlich auch kein Zufall), in den nur das energisch dreinfahrende d-Moll-Seitenthema einen kräftigen Ton bringt. Aber auch das ist nur eine Episode, deren Eindruck verwischt wird, wenn der Solist mit einer Improvisation über das Hauptthema einsetzt. Auch nach der Kadenz, die ganz im Sinne des alten Konzerts eingeführt und dem Solisten überlassen wird, hat es wieder die versonnene Stimmung zu bestätigen.

Ursprünglich war das Konzert auf vier Sätze berechnet. Da er aber „über Adagio und Scherzo gestolpert“ war, schrieb Brahms einen neuen langsamen Satz, ein F-Dur-Adagio, das aber nichts von einem gedankentiefen, stimmungschweren Sinfonie-Adagio an sich hat. Es ist vielmehr ein freundliches Tonbild, bestimmt durch das von der Oboe vorgetragene Hauptthema, das im weiteren Verlauf von der Sologeige kommentiert wird. Der dritte Satz endlich ist, wie oft bei Brahms, ungarisch gefärbt und bildet mit seiner federnden Rhythmik, seiner exotischen Harmonik ein gutes Gegengewicht zu der Idyllik der vorausgegangenen Sätze. Er ist in Rondoform geschrieben; der Hörer hat es leicht, das regelmäßig wiederkehrende, an sich schon leicht eingängige Hauptthema zu verfolgen. Aber auch die Zwischensätze sind reich an innerem Leben. Zum Schluß eine Koda, die den Hörer in einen wahren Wirbel hineinreißt.

Mit der „Akademischen Festouvertüre“ bedankte sich der Komponist bei der Universität Breslau für die Verleihung der philosophischen Ehrendoktorwürde. Trotz des vorwiegend heiteren Charakters, der mit der Bearbeitung der Studentenlieder „Was kommt dort von der Höh“ und „Gaudeamus“ gegeben ist, glüht mit der Benutzung des Liedes „Ich hab mich ergeben“ der vaterländische Gedanke in hellen Flammen auf. Ja mit seinem Mollanfang scheint Brahms betonen zu wollen, daß es ihm um Höheres geht als um eine heitere Revue von Studentenliedern. Ihre kunstvolle Bearbeitung, die „Mischung von Vergangenheit und Gegenwart, Ernst und Fröhlichkeit, Wehmut und Übermut“ (Niemann) haben es mit sich gebracht, daß dieses „Gelegenheitswerk“ längst Allgemeingut unserer Sinfonieprogramme geworden ist.

Dr. Karl Laux