

hsen, Nr. 9.52



# DRESDNER PHILHARMONIE

## E I N F Ü H R U N G

In dem Frühwerk, der „Ouvertüre zu Romeo und Julia, Fantasie für Orchester“, deckt, äußerliche Schilderung vermeidend, Tschaikowski den dramatischen Konflikt auf: die Liebe Romeos zu Julia, gekennzeichnet durch eine Melodie von leidenschaftlicher Bewegtheit, und die Blutfreundschaft der beiden Geschlechter, symbolisiert durch aggressive und grelle Klänge. In der Einleitung erinnert die Choralweise an die heimliche Trauung der beiden Liebenden, in einem Epilog wird die endliche Vereinigung der beiden in Tod und Verklärung geschildert.

Im Jahre 1879 hat Antonin Dvorák sein großes Violinkonzert in a-Moll, op. 53, komponiert. Der bedeutendste Geiger der damaligen Zeit, Josef Joachim, hatte sich bereit erklärt, die Violinstimme zu überprüfen. Bis 1882 haben die beiden an dem Werke gefeilt. Dvorák schreibt in einem Briefe: „Die Umarbeitung lag volle zwei Jahre bei Joachim! Er selbst war so liebenswürdig, die Prinzipalstimme einzurichten; nur im Finale muß ich noch etwas ändern und an manchen Stellen die Instrumentation milder machen.“ Die Überarbeitung hat dem Werke nicht geschadet, es hat seine Frische und Ursprünglichkeit, die fast alle Werke Dvoráks auszeichnen, bewahrt. Das Violinkonzert ist dreisätzig; der erste und zweite Satz folgen ohne Pause aufeinander. Die Anlage ist sinfonisch. Der erste Satz zeigt die beiden, dem Sonatenschema entsprechenden gegensätzlichen Themen, das selbstbewußte, energische erste Thema und das süße, lyrische zweite. Der langsame zweite Satz steht in einer zarten, poetisch-verhaltenen Stimmung, er fließt über an melodischen Gedanken, er quillt über von Gefühl, das sich in einer Fülle schönster Melodien aussingt, die dem Volke abgelauscht sind. Der Schlußsatz ist im großen gesehen ein Rondo, wobei das Ritornell oder der Refrain im Rhythmus des tschechischen Volkstanzes Furiant gehalten ist, das heißt, daß Synkopen auftreten, die für den Furiant charakteristisch sind. Als Mittelteil wählte Dvorák die rhythmische Form der Dumka, eines anderen rassigen Volkstanzes der Tschechen. Das bedeutet Taktwechsel aus dem Drei-Schlag-Takt in den Zwei-Schlag-Takt. Dieser Gegensatz macht den Schlußsatz so interessant, so würzig, so zündend. Dvorák ist ein Beispiel für die Kraft eines im Volke wurzelnden und aus dem Volkstum schöpfenden Komponisten.

Die 4. Sinfonie in e-Moll von Johannes Brahms (1833—1897) ist als einer der Höhepunkte in seinem Schaffen anzusehen. Brahms war in den Jahren des Entstehens dieses Werkes (1884—1886) auf der Höhe seiner Meisterschaft angelangt. Seit je liebte er das Spiel mit musikalischen Formen, wohl aus dem Gefühl heraus, sich innerhalb des allgemeinen Formzerfalls der Romantik zu sichern. Brahms stellte sich beim Schaffen der 4. Sinfonie selbst ein Problem, das der strengsten Formgebundenheit, um aber gerade dadurch im Schöpferischen eine große Freiheit zu gewinnen. Es ist unmöglich, die Fülle satztechnischer Einzelheiten aufzuzählen, die buchstäblich vom ersten bis zum letzten Takt dieses großen, schwerblütigen Werkes festzustellen sind. Die Kenner stehen mit Staunen vor dieser Kunst, vor dieser Meisterschaft des Handwerklichen, vor diesem Wissen um die Geheimnisse des Schaffens. Aber man merkt der Musik nicht an, daß sie so viel Zucht und Überlegung, so viel Kunstreichtum und aus dem Nachdenken Entstandenes enthält. Denn trotz des stark reflektierenden Einschlages macht sie den Eindruck eines geschlossenen Ganzen, ruft sie die Wirkung eines Organismus hervor. Freilich wirkte sie nicht sofort so auf die Zeitgenossen und Freunde des Meisters. Der ihm sehr zugetane berühmte Musikkritiker Hanslick sagte nach dem ersten Anhören, er habe den ganzen Satz über die Empfindung gehabt, als ob er von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde. (Woraus man erschen kann, daß sich sogar Kritiker im ersten Augenblick irren können.)

Im ersten Satz verarbeitet Brahms mit größter Kunst zwei Themen. Die Sinfonie beginnt sofort mit dem ersten, weitgespannten Thema. Demgegenüber ist das zweite sehr kurz, es ist den Holzbläsern und Hörnern übergeben und spielt in der gesamten Verarbeitung und Durchführung nicht die Rolle wie das wichtigere erste Thema. Der zweite Satz erblüht in einer Fülle melodischer Schönheiten (Klarinetten- und Violoncellgesang), die aber eine gewisse Melancholie nicht bannen können. Das Scherzo ist demgegenüber sehr derb und energisch, ja beinahe wild. Brahms schreibt zwar *giocoso* (fröhlich, heiter) drüber — aber es ist die etwas schreckliche, bärbeißige Heiterkeit eines grimmigen Alten. Der vierte Satz ist zunächst ein technisches Kunststück. Als Chaconne aufgebaut, hört man 32 mal das Thema, aber immer verändert, mit einer solchen Kunst der Variation ausgestattet, daß nicht einen Augenblick lang irgendwelche Langeweile auftritt. Zugleich ist aber dieser Satz auch von einer solchen geistigen Konzentration, daß Ehrfurcht und Staunen erweckt werden vor dem Höhenflug, zu dem menschlicher Geist fähig ist. Dieser Satz ist nicht nur in Brahmsens Schaffen, sondern im menschlichen Schaffen überhaupt ein Höhepunkt.

Johannes Paul Thilman

STÄDTISCHER SAALBAU ESSEN · DIENSTAG, 16. SEPTEMBER 1952

Dirigent:

**Generalmusikdirektor Professor Heinz Bongartz**

Solistin:

**Janine Andrade, Paris (Violine)**

PETER TSCHAIKOWSKI: „Romeo und Julia“, Ouvertüre-Fantasie

ANTON DVORŽÁK: **Konzert für Violine und Orchester a-Moll,  
op. 53**

Allegro ma non troppo

Adagio ma non troppo

Allegro giocoso ma non troppo

P a u s e

JOHANNES BRAHMS: **Sinfonie Nr. 4 e-Moll, op. 98**

Allegro non troppo

Andante moderato

Allegro giocoso

Allegro energico e passionata

*D*

ie Musik steht so hoch, daß kein Ver-  
stand ihr beikommen kann, und es geht von ihr  
eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von  
der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu  
geben. Sie ist eine der ersten Mittel, um auf die  
Menschen wunderbar zu wirken.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE