



DRESDNER PHILHARMONIE

Heidelberg 12.9.53

Stadthalle Heidelberg

Sonnabend, den 12. September 1953, 20 Uhr

DIRIGENT:

Generalmusikdirektor Professor Heinz Bongartz

SOLISTIN:

Xenia Prochorowa, Klavier

PROGRAMMFOLGE:

MAX REGER **Variationen und Fuge
über ein Thema von Mozart, op. 132**

- Var. I L'istesso tempo
- II Poco agitato
- III Con moto
- IV Vivace
- V Quasi Presto
- VI Sostenuto
- VII Andante grazioso
- VIII Molto sostenuto
- Fuge

PETER TSCHAIKOWSKIJ **Konzert für Klavier und Orchester
b-Moll, op. 23**

- Allegro non troppo e molto maestoso
- Andantino semplice
- Allegro con fuoco

PAUSE

JOHANNES BRAHMS **Sinfonie Nr. 1, c-moll, op. 68**

- Un poco sostenuto — Allegro
- Andante sostenuto
- Un poco Allegretto e grazioso
- Adagio — Allegro non troppo ma con brio

PROGRAMMEINFÜHRUNG

Max Reger (1873—1916) hat mit seinem op. 132, den „Variationen über ein Thema von Mozart“, eins seiner vollendetsten Werke geschaffen. Er arbeitete 1913/14 an diesem großartigen Orchesterstück, das in seinem Gewicht und seiner Tiefgründigkeit einer Sinfonie gleichkommt. Im Februar 1915 wurde es in Frankfurt am Main uraufgeführt. Reger variiert auf geistvolle Weise in acht Variationen (Veränderungen) ein recht bekanntes Thema aus der A-Dur-Sonate von Mozart, das Mozart selbst schon zum Variieren geeignet fand und dazu auch verwendete. Reger nimmt die Verwandlungen dieses graziösen, lichten Themas mit den Mitteln der spätromantischen und impressionistischen Orchester- und Kompositionstechnik vor, so daß es manchmal schwierig ist, aus dem betörenden Klanggusch die Melodie des Themas herauszuhören. Manchmal stellt er die Melodie auf den Kopf, oft läßt er zwar die Töne richtig erklingen, aber in einer rhythmisch anderen Fassung, manchmal läßt er neue Begleitstimmen hinzutreten und setzt das Ganze in eine andere Tonart, so daß etwas völlig Neues entsteht, etwas, das ganz das Regersche Gesicht trägt. Dazu ist der Stimmungsgehalt der einzelnen Variationen immer wechselnd vom süßesten Schönklang bis zur trotzigten Kraftgebärde, so daß ein ungemein farbiges Bild entsteht. Die Krönung des Ganzen ist aber zweifellos die Schlußfuge. Mit ihrem Einsatz beginnt auch eine andere Welt. In den Variationen vorher die schillernde Vielfalt des Impressionismus — in der Fuge ganz klar und eindeutig der Wunsch und Wille nach einer Kunst, die nicht zerfließt, sondern kraftvoll gebändigt ist. Die Fuge ist eine Doppelfuge, wozu Reger das Material zu beiden Themen dem Mozart-Thema entnimmt. Großartig und überwältigend ist der Schluß, wo Reger, ein Kontrapunktiker größten Formats, das Mozart-Thema noch einmal ganz aufklingen läßt und dazu beide Fugenthemen in das Klanggewebe einflickt. Diese Stelle allein würde genügen, Reger unsterblich zu machen.

Tschaikowskij widmete sein weltberühmtes Klavierkonzert b-Moll, op. 23, Hans von Bülow. Es ist interessant, zu wissen, daß er dieses geniale Werk in unmittelbarer Nachbarschaft vor den lyrischen Szenen „Eugen Onegin“, op. 24, geschrieben hat. In dem Konzert kommt Tschaikowskij's Temperament stärkstens zum Ausdruck; neben ur-russischer Sehnsucht steht eine alles überwältigende Wildheit, neben volkstümlicher Schlichtheit und Echtheit macht sich manchmal das breite, pomphaft und verschwenderische Leben der damaligen bürgerlich-adligen Gesellschaftsschichten, denen Tschaikowskij angehörte, bemerkbar. Tschaikowskij war in formalen Dingen des musikalischen Handwerks ein bedeutender Könnler; und da es ihm gelang, auch das Gefühl zu Worte kommen zu lassen, ohne daß es die Form überwucherte, könnte man ihn beinahe einen Klassiker nennen — wenn nicht seine Tonsprache durch ihre stilistischen Merkmale klar zur Romantik neigte. Er nützt in dem Konzert alle Möglichkeiten der pianistischen Technik aus: vollgriffige Akkordfolgen, harfenartige Akkordbrechungen, virtuose Läufe,

gehämmerte Oktavgänge, gesangliche Melodienführungen, Überkreuzungen der Hände, Sexten-, Terzen- und Quartengänge, dazu die ganze Verzierungsstechnik ist in überreichem Maße über dieses von Einfällen überquellende Werk ausgegossen.

Der ausgedehnte erste Satz ist trotz seiner Einschübe von lyrischen Episoden nach der klassischen Form des Konzertes gebaut: ein großartig-majestätisches erstes Thema wird abgelöst von einem empfindsamen, lyrischen Thema, das den stärksten Gegensatz bildet. In der Auseinandersetzung dieser Kontraste erschöpft sich dann dieser gewaltige Satz, in welchem eine große Kadenz dem Solisten Gelegenheit gibt, sein Können nach allen Seiten hin schillern zu lassen. Schlichte, aber innige Melodien erklingen im langsamen zweiten Satz, die nach allen Möglichkeiten hin verändert und variiert werden. Dieser Satz ist kammermusikalisch instrumentiert und bildet dadurch ein Gegengewicht gegenüber dem orchestralen vollen Klang sowohl des ersten, als auch des nun folgenden dritten Satzes, der mit Feuer und tänzerischer Leidenschaft abrollt. Durch seinen mitreißenden Schwung und die prachtvolle Brillanz, durch seinen stürmischen Optimismus überzeugt er jeden Menschen von der Fülle des Daseins, die sich Tschaikowskij aus dem überquellenden Born seines Volkes schöpfen konnte.

Brahms' 1. Sinfonie, op. 68, wurde 1877 veröffentlicht. Die Einleitung zum ersten Satz ist voll größter Spannungen, der Orgelpunkt der Pauke zu Beginn stützt eine Musik von dramatischer Wucht und Erhabenheit. Der Aufbau dieses Satzes ist klassisch, beide Themen sind klar formuliert und deshalb klar zu erkennen. Brahms hat nun eine eigene Art der Durchführung, die sein Wesen, seinen grüblerischen Ernst und seine spröde Verhaltenheit deutlich erkennen läßt. Der englische Dramatiker Priestley sagt in seinem Roman über dieses Werk einmal, daß er den Eindruck habe, daß Brahms mürrisch und grollend in der Ecke stehe und der übrigen Welt den Rücken kehre. Er hat nicht ganz Unrecht, weil er mit diesem Bild die Neigung zum Pessimismus, der Brahms niemals ganz Herr werden konnte, andeutet. Auch Clara Schumann sagt ihm selbst in einem Briefe, sie fürchte sich vor der Düsternis und Kantigkeit seiner Seele, die sich gerade in diesem Satz offenbare, der mit dem Orgelpunkt des Beginns wieder abschließt. Der liebliche zweite Satz, der ebenfalls zwei musikalische Gedanken entwickelt, wird in der Mitte von dramatischen Erregungen gestört, die keinen inneren Frieden aufkommen lassen. Der dritte Satz ist, ganz entgegen der Gepflogenheit Beethovens, kein Scherzo oder Menuett, sondern ein graziöses Allegretto. Die schlichte Melodie des Beginns, die in ihrer Umkehrung fortgeführt wird, kann aber nicht den Ernst und die Resignation verhindern, die sich dann in diesem Satz durchsetzt. Gleich dem Anfangssatz beginnt auch der Schlußsatz mit einer Einleitung, die mit Spannung und Größe geladen ist. Dann entfaltet sich wiederum echt sinfonisches Geschehen — Brahms wählt die Sonatenform auch für den Schlußsatz. Das erste Thema mit seinem Anklang an den Hymnus der „Neunten“ steht dem weicheren, lyrischen zweiten Thema gegenüber, so daß sich auch hier dramatische Ballungen ergeben, die jedoch in eine strahlende C-Dur-Coda einmünden, die dem Werk einen sieghaften Abschluß verleiht.



„WAS DIE LIEBE DEN MENSCHEN, IST DIE MUSIK
DEN KÜNSTEN UND DEN MENSCHEN, DENN SIE
IST WAHRLICH DIE LIEBE SELBST; DIE REINSTE
SPRACHE DER LEIDENSCHAFT, TAUSENDSEITIG
ALLEN FARBENWECHSEL DERSELBEN IN ALLEN
GEFÜHLSARTEN ENTHALTEND, UND DOCH NUR
EINMAL WAHR, DOCH VON TAUSEND VERSCHIEDEN
FÜHLENDEN MENSCHEN GLEICHZEITIG ZU VER-
STEHEN.“

C. M. von Weber