

KONZERT DER

# DRESDNER PHILHARMONIE

31. Oktober 1954 in Berlin

Dirigent: *Generalmusikdirektor Professor Heinz Bongartz*

Solistin: *Professor Elly Ney, München, Klavier*

*Präludium und Fuge Es-Dur*

*für Orchester bearbeitet*

*von Heinz Bongartz, op. 25*

*Johann Sebastian Bach*

*(1685-1750)*

*Sinfonie Nr. 3 F-Dur, op. 90*

*Allegro con brio*

*Andante*

*Poco Allegretto*

*Allegro*

*Johannes Brahms*

*(1833-1897)*

*Konzert für Klavier und Orchester*

*Nr. 5 Es-Dur, op. 73*

*Allegro*

*Adagio un poco mosso*

*Rondo - Allegro*

*Ludwig van Beethoven*

*(1770-1827)*

DEUTSCHE KONZERT- UND GASTSPIELDIREKTION

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

*Orgelpräludium und Fuge Es-Dur für Orchester  
bearbeitet von Heinz Bongartz, op. 25*

Es hat die Musiker schon immer gereizt, die Gedanken, die Johann Sebastian Bach der Orgel oder dem Klavier anvertraut hat, auf das moderne Orchester zu übertragen, so, als bedürfe es seiner beredten Vielzüngigkeit, um sagen zu können, welcher Reichtum sich dort verbirgt. Arnold Schönbergs Orchesterauffassung der Es-Dur-Fuge und des dazugehörigen Präludiums aus dem „Wohltemperierten Klavier“ wurde vor 1933 viel gespielt und auch auf der Schallplatte zugänglich gemacht. Daneben steht, in der gleichen Tonart, die Übertragung eines Orgelwerkes, die Heinz Bongartz, der Leiter der Dresdner Philharmonie, mit orchesterkundiger Hand vorgenommen hat. Hat man schon im allgemeinen von der Zusammenstellung Präludium und Fuge als von „zweisätzigen Orgelsinfonien“ gesprochen und damit den orchestralen Charakter der Bachschen Schöpfungen angedeutet, so rechtfertigen die festliche Großartigkeit gerade dieses Präludiums, das das Monumentalwerk des „Dritten Teiles der Klavierübung“ einleitet, sowie die nicht zu überbietende Kunstfertigkeit der Tripelfuge (Fuge mit drei Themen), die am Schluß der „Klavierübung“ (einer Sammlung von Choralvorspielen) steht, erst recht die Transkription. Die dreifache Gliederung in Präludium und Fuge kommt dabei besonders klar zur Geltung.

Bo

M. S. B. (14.7.55)  
[M. S. B.]

Johannes Brahms (1833—1897)

## *Sinfonie Nr. 3 F-Dur, op. 90*

Die Sinfonie Nr. 3 in F-Dur, op. 90, schrieb Brahms 1883 in Wiesbaden und bei Aufhalten im Taunus. Man will deshalb aus ihr Waldgeheimnisse und die Schatten tiefer Tännichte heraushören. Aber bei der Neigung des Komponisten zur absoluten Musik sind solche Deutungsversuche wohl zu einseitig und zu oberflächlich. Sie jedoch als Zeugnis der erreichten Reife anzusehen, ist richtig. Manche Betrachter reichen diesem Werke aus dem Gesamtschaffen Brahms' die Krone; vielleicht tun sie recht daran. Brahms ist als Mensch auf dieser Entwicklungsstufe seines Lebens mit sich im reinen, das spürt man deutlich aus diesem Werke. Es stellt sich deshalb in formaler Klarheit und Übersichtlichkeit vor, obgleich es eine vom üblichen Aufbau abweichende Eigentümlichkeit zeigt. Die eigentliche dramatische Entladung, der wirkliche Höhepunkt des Werkes liegt im Finalsatz. Die drei vorhergehenden Sätze bereiten diesen sturmgepeitschten Augenblick vor, sie sammeln die Kräfte, sie bauen die innere Dynamik auf, die dann im Schlußsatz daherstürmt und sich wild verschwendet. Man könnte sagen, daß der letzte Satz die eigentliche Durchführung der gesamten Sinfonie darstelle. Tatsächlich spielt in den ersten drei Sätzen die Durchführung nicht die übliche Rolle.

Der erste Satz beginnt gleichsam mit einem Motto. Die drei Töne F — as — f in der Oktave sind für den inneren Aufbau äußerst wichtig. Selten ein Takt, in dem dieses Motiv nicht erschiene. Brahms stellt die beiden Themen auf, ein männlich-kraftvolles und sich immer wieder behauptendes. Das zweite Thema, von der Klarinette geblasen, mutet wie ein verhaltenes Volkslied an. Über dem zweiten Satz, dem Andante, liegt ein dunkles Licht, das ihn in einer gleichsam mystischen, eigentümlich ergreifenden Färbung erscheinen läßt. Zwei Themen prägen diesen Satz, wobei die eigentliche Durchführung des zweiten Themas erst im Finale eintritt.

Mit einem weitgesponnenen Melodienbogen der ausdrucksvoll singenden Violoncelli beginnt der dritte Satz (*poco allegretto*), der in der dreiteiligen Liedform aufgebaut ist und durch seine etwas stillmelancholische Art als Kontrast zum Schlußallegro gedacht ist. In diesem dominiert zu Beginn eine etwas unheimliche Unruhe, eine Stimmung von etwas bedrückter Art. Auch hier sind zwei Themen da, von denen das zweite dem langsamen Satz entstammt. Die nun einsetzende Durchführung steigert sich zu einem wild ausbrechenden Höhe- und Gipfelpunkt. Nach ihm ebbt das musikalische Geschehen allmählich ab, der Satz verklingt leise, nochmals das Zitat des Beginns der Sinfonie ertönen lassend, womit der Kreis dieses Werkes geschlossen ist.

Es sagt über den abgeklärten Brahms am meisten aus, es ist das Werk der höchsten Reife dieses Meisters, es ist auch im Gesamtbilde der Musik ein entscheidendes, ein großes, ein vollkommenes Werk.

Thilman

Ludwig van Beethoven (1770—1827)

## *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur, op. 73*

Das Klavierkonzert Nr. 5 in Es-Dur, op. 73, aus dem Jahre 1809, kann mit Fug und Recht eine Sinfonie mit Soloklavier genannt werden. Das Orchester begleitet nicht mehr nur das Soloinstrument, wie es bisher Brauch war, sondern beteiligt sich am Aufbau des gesamten Werkes und an der Verarbeitung des thematischen Materials. In diesem Konzert ist das besonders deutlich. Nach der gleichsam improvisierenden und präludierenden Einleitung setzt ein sinfonischer Satz ein, der scheinbar zunächst ohne solistische Mitwirkung auszukommen versucht und auch auskommt. Hundert Takte lang hört man absolutes sinfonisches Geschehen, erlebt man reine sinfonische Formgesetzlichkeit mit den beiden Themen in ihrer Durchführung. Das ganze Werk hindurch spürt man Beethovens großen Atem, das italienische Element seines Wesens, das schwer um die Ausgewogenheit von Geist und Gefühl ringt, um das Gleichgewicht von Form und Inhalt, die ihm seiner Veranlagung nach gar nicht liegt. Nach dem Einsetzen des Soloklaviers beginnt in dem wahrhaft großen ersten Satz eine schwerwiegende, tieferschürfende Auseinandersetzung, die einer Diskussion um weltanschauliche Fragen unter bedeutenden Geistern ähnelt. Es ist kein Wunder, daß man dieses Konzert als den Gipfel der gesamten Konzertliteratur ansieht, weil sich jedem, der es hört, die geistige Größe aufzwingt.

Der 2. Satz ist in seiner zarten Tönung und Färbung ein starker Gegensatz zu dem vorhergehenden Aufeinanderprall von Thesen und Antithesen, aber auch er hält die geistige Höhe. Nicht einmal im Schlußbrando läßt Beethovens Spannkraft nach. Er hat den Kehrauscharakter früherer Rondos überwunden und stellt — sein Streben nach klassischem Gleichgewicht führt ihn dahin — dem gedanklichen schwer ringenden ersten Satz einen geistvollen, sprühenden, in gelöstere Regionen vorstoßenden Schlußsatz gegenüber, der aber durch die Beethovenschen Errungenschaften in der Kunst der motivischen Behandlung sein Gewicht hat. Beethoven hat dieses Werk selbst nicht mehr gespielt. Es ist eines jener Werke von ihm, die ein damaliger französischer Redakteur (Paris 1810) folgendermaßen beschreibt: „Der erstaunliche Erfolg der Kompositionen Beethovens ist ein gefährliches Beispiel für die Kunst der Musik. Er glaubt eine Wirkung zu erzeugen, wenn er mit den barbarischen Dissonanzen nicht spart und alle Instrumente großen Lärm vollführen läßt.“

*Thilman*