

*Dresdner*

*Philharmonie*

6. KONZERT ANRECHT B 1957/58

FESTSAAL DEUTSCHES HYGIENE - MUSEUM

Sonnabend, 22. Februar 1958, 19.30 Uhr, Anrecht B 1

Sonntag, 23. Februar 1958, 11.00 Uhr, Anrecht B 3

Sonntag, 23. Februar 1958, 19.30 Uhr, Anrecht B 2

**6. Konzert**

**Beethoven - Brahms - Zyklus**

DIRIGENT

**Kurt Masur**

SOLIST

**Detlev Kraus, Hamburg (Klavier)**

**Ludwig van Beethoven:** **Ouvertüre zu dem Ballett**  
1770—1827 „Die Geschöpfe des Prometheus“  
op. 43

**Ludwig van Beethoven:** **Klavierkonzert c-Moll, op. 37**  
Allegro con brio  
Largo  
Rondo: Allegro

Pause

**Johannes Brahms:** **3. Sinfonie in F-Dur, op. 90**  
1833—1897 Allegro con brio  
Andante  
Poco Allegretto  
Allegro



Detlev Kraus

## Komponisten als Interpreten (I)

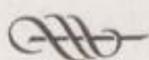
Ein interessantes Kapitel: In den meisten Fällen stehen die Komponisten als Dirigenten vor dem Orchester, aber auch als Pianisten vertauschen sie gern den schöpferischen mit dem nachschöpferischen Künstler. Wenige Beispiele nur gibt es, daß Komponisten als Interpreten eigener Violinkonzerte vor die Öffentlichkeit traten, und auch Komponisten als Gesangsinterpreten sind eine Seltenheit.

Was ist es, daß sich Komponisten immer wieder zum praktischen Musizieren gedrängt fühlen? Nur die Freude am eigenen Spiel? Wohl kaum. In erster Linie ist es das Bestreben, die eigenen Werke so werkgerecht aufzuführen, wie sie in der geistigen Vorstellung gedacht waren, also ohne Retuschen (etwa Instrumentierung) und ohne Übertreibungen (Tempi). Darüber hinaus ist natürlich das Publikum interessiert, den Komponisten auch als nachschaffenden Künstler persönlich kennenzulernen. Das war vor 200 Jahren genauso wie heute, wo dirigierende (Werner Egk, Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Paul Dessau, Ottmar Gerster) und spielende Komponisten (Richard Mohaupt, Béla Bartók, Rudolf Wagner-Régeny, Hermann Reutter) fest zum musikalischen Alltag des Konzertlebens gehören.

Ludwig van Beethoven errang sich bereits als junger Künstler einen wohlklingenden Namen durch sein Klavierspiel, das allerdings beträchtlich „anders“ war als das der zeitgenössischen Virtuosen Cramer, Clementi und Dussek. Über den 21jährigen Beethoven wurde nach einem Konzert geschrieben: „... Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art, das Klavier zu behandeln, daß es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg anbahnen wollen ...“

Als Beethoven seine Vaterstadt Bonn verließ, um nach Wien überzusiedeln, besaß er den Ehrgeiz, sich als Künstler „durchzusetzen“, und er wußte, daß er dazu am ehesten als Solist die Möglichkeiten besaß. Besser: Als Improvisator. Das freie, spontan aus dem Augenblick schöpfende Spiel in Verbindung mit seiner sofortigen geistigen Verarbeitung reizte gleichermaßen den Pianisten wie den Komponisten Beethoven. Die Zuhörer gewöhnten sich bald an das Neue und Ungewohnte des Beethovenschen Spieles. Als der Meister 1896 mehrfach in Dresden konzertierte, urteilte man über sein Spiel: „Beethoven hat sich ungefähr acht Tage in Dresden aufgehalten, jedermann, so ihn auf'm Klavier gehört, war entzückt!“ Th. Frimmel nimmt weiter an (Neue Musikzeitung 1927): „Als sehr wahrscheinlich läßt sich voraussetzen, daß Beethoven auch auf der großen Silbermannschen Orgel in der Dresdner Hofkirche gespielt hat.“ Das erste Jahrzehnt in Wien widmete Beethoven in starkem Maße seinem Lieblingsinstrument, dem Klavier, und auch da bleibt er der Solist fast aller eigenen Werke (Sonaten, Kammermusik, Konzerte), die er des öfteren aufführt.

Auch als Dirigent war Beethoven zweitweilig tätig. Zahlreiche Zeugnisse berichten von solchen Aufführungen. Erschütternd die Schilderung, wie nach einem erfolgreichen Konzert mit eigenen Werken der taube Meister auf das jubelnde applaudierende Publikum aufmerksam gemacht werden mußte. Diese Aufführung wurde zum letzten Auftreten Beethovens als Dirigent. Auch als Improvisator trat er in seinen letzten Lebensjahren kaum noch vor die Öffentlichkeit. Wie sehr bei Beethoven das Improvisatorische mit der Kompositionsarbeit Hand in Hand ging, darüber berichtet uns Thomas Mann ausführlich in seinem Roman „Doktor Faustus.“



Am 28. März 1801 fand in Wien eine Theateraufführung „zum Besten der Primaballerina des Hoftheaters, Signora Maria Cassentini“, statt. Als Erstaufführung erklang unter anderem Ludwig van Beethovens Musik zu dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“, das der Meister nach der Idee und dem Text des italienischen Tänzers Salvatore Vigano komponiert hatte. Das gesamte Werk umfaßte eine Ouvertüre und 16 Einzelnummern. In einer Wiener Zeitungskritik stand nach der Uraufführung zu lesen: „Die Musik gefiel nicht. „Auch der literarische Vorwurf wurde negativ beurteilt. Beethovens Musik sei zu gelehrt, hieß es, der Komponist habe wenig Rücksicht auf den Tanz genommen, und für ein Ballett, für eine Unterhaltung sei alles zu groß angelegt.

Aber auch Positives war zu vermerken, das allerdings nur von einigen Tanzkennern bemerkt wurde. Heinrich von Collin, der Verfasser des Trauerspiels „Coriolan“, für das Beethoven die Musik komponierte, berichtete über einige Neuerungen des italienischen Ballettmeisters: „Diesen seltenen Sieg, welchen der neue Ballettmeister über den älteren hinwegtrug, hatte er der Zurückführung seiner Kunst von den übertriebenen, nichtssagenden Künstlichkeiten des italienischen Balletts auf die einfachen Formen der Natur zu danken. „Nicht Gliederverrenkungen, mühsame Stellungen und vielfach verschlungene Tänze, die keinen Eindruck der Einheit zurückließen“ beherrschten mehr den Bewegungsablauf der Bühne, denn im Vordergrund standen plötzlich „Handlung, Tiefe der Empfindung und reine Schönheit der Darstellung.“

Die Worte aus Goethes „Prometheus“-Fragment dürfen wir ohne Einschränkung auf Beethovens Leben, Wirken und Wollen übertragen:

„Hier sitz' ich, forme Menschen nach meinem Bilde,  
ein Geschlecht, das mir gleich sei!“

Heute wird fast ausschließlich nur die Ouvertüre des Balletts gespielt. Leider! Man sollte eine Wiedererweckung des gesamten Werkes einmal wagen.

Beethoven selbst beschäftigte sich sehr eingehend mit diesem Stoff: Ein Thema verwendete er außer in dem Ballett nicht weniger als dreimal, und zwar (als Ursprung) in einem Kontertanz, im letzten Satz der „Eroica“ und in den Klaviervariationen op. 35, den sogenannten „Eroica-Variationen.“

Wenige Wochen nach der ersten Aufführung der Prometheus-Musik schrieb Ludwig van Beethoven seinem Leipziger Verleger Breitkopf und Härtel: „Es erfordert die musikalische Politik, die besten Konzerte eine Zeitlang bei sich zu behalten.“ Es ist anzunehmen, daß damit das Klavierkonzert c-Moll gemeint war, denn die beiden anderen Konzerte für Klavier, das in C-Dur und das in B-Dur, waren zu dieser Zeit bereits vergeben oder auch (Beethoven war oft ein raffinierter Geschäftsmann!) „verhandelt!“

Hauptsächlich arbeitete Beethoven im Verlauf des Jahres 1800 an seinem Klavierkonzert c-Moll, doch wurden bereits 1797 Entwürfe skizziert, die die Endformung bereits keimhaft erkennen lassen.

In vielerlei Hinsicht klingt aus dem Konzert c-Moll (man spricht gern von der „Beethoven-Tonart!“) ein neuer Geist. Des Meisters unentwegtes Streben um einen sinnvollen Ausgleich zwischen musikalischem Gehalt und spieltechnisch bedingter Virtuosität erreichte mit dem Konzert c-Moll eine geglückte Synthese. Die Themen und Gedanken des Werkes werden musikdramatisch verarbeitet. Es ist nicht mehr das Nur-Konzertante, Spielerische, das dem Konzert sein Gepräge verleiht, sondern wir spüren, wie der Mensch, die Persönlichkeit Beethoven, hinter der Musik steht. Ihm geht es nicht mehr um das reine Spiel, sondern um die Auseinandersetzung. Virtuosität ist in diesem Konzert nie Selbstzweck, sondern Teil der Musik, geprägt vom inhaltlichen Geschehen und dieses ergänzend und kontrastierend. Darüber hinaus ringt Beethoven um neue Bereiche des musikalischen Ausdrucks.

Im ersten Satz erinnert das Hauptthema in seiner gehämmerten, scharf umrissenen Formung an die zukünftige „Eroica“. Die überraschende Tonart des Mittelsatzes (E-Dur!) ist bezeichnend dafür, wie bewußt Beethoven Kontraste und Gegensätze schafft. Die romantische Ausdrucks- und Gefühlswelt dieses Satzes weist weit über Beethovens Zeit und Umwelt hinaus. Federnd und von sprühendem Temperament erfüllt, witzig und geistreich zugleich, schließt das Konzert mit einem Rondo.

Bei einer Aufführung in Wien spielte Beethoven dieses Konzert aus fast leeren, unbeschriebenen Notenblättern, ließ aber aus Spaß fleißig umwenden.

Johannes Brahms schrieb seine 3. Sinfonie im Sommer und Herbst des Jahres 1883 in Wiesbaden. Über die Entstehung des Werkes ist wenig bekannt. Die Uraufführung in Wien (2. Dezember 1883) wurde durch Feinde des Meisters (an der Spitze Hugo Wolf!) bewußt gestört. Dennoch erzwangen sich die Hörer eine Wiederholung des dritten Satzes.

Die Verbindung klassischer Formstrenge mit romantischem Empfinden ist bezeichnend für das Gesamtwerk von Johannes Brahms. Auch in der „Dritten“ finden wir diese echt brahmsische Eigenart künstlerisch überzeugend geformt. Der ungewöhnlich konzentriert gestaltete Anfangssatz bringt ein Kernmotiv, aus dem das energiegeladene Hauptthema mit seiner zwischen Dur und Moll schwankenden Spannung abgeleitet wird. Der große Tonumfang und der punktierte, fast unruhig wirkende Rhythmus stellen einen starken Kontrast zum liedartigen Nebenthema dar, das von der Klarinette „gesungen“ wird. Die Themaufstellung nimmt einen breiten und auch inhaltlich gewichtigen Raum ein. Dafür wird die Durchführung bemerkenswert kurz gehalten. Männlich-kraftvolle Episoden wechseln mit lyrisch-meditativen Stimmungen. Es kommt jedoch zu keinen dramatisch-heroischen Konflikten im Sinne Beethovens, und der aufmerksame Hörer wird den wenig treffenden, ja irrigen Vergleich von Brahms' 3. Sinfonie mit Beethovens „Eroica“ sicher begreifen.

Der zweite Satz, ein schlichtes Andante, läßt an Wilhelm Furtwänglers Worte (siehe Literaturhinweise) denken: „Brahms vermochte es, eine Melodie zu schreiben, die bis in die kleinsten Biegungen hinein sein Eigentum war und doch wie ein Volkslied klang.“ Die lieblich-versommene Liedweise erscheint, immer neu verwandelt und variiert, gleichsam in wechselnder Belichtung. Klarinette und Fagott erinnern daran, daß es noch eine Welt schmerzlichen Nachdenkens gibt. Leise verklingt die Mahnung.

Der dritte Satz ist kein Scherzo. Vielleicht eine sehnsüchtige Romanze? Ein Lächeln unter Tränen. Zart und traurig beginnen die Celli eine wundersam romantische Liedweise, die an die Melancholie slawischer Volkslieder denken läßt. Wir kennen die ähnliche Stimmung aus Rilkes wehmütig-nachdenklichen Versen: „Mich rührt so sehr / böhmischen Volkes Weise, / schleicht sie ins Herz sich leise, / macht sie es schwer.

Wenn ein Kind sacht / singt beim Kartoffeljäten, / klingt dir sein Lied im späten / Traum noch der Nacht.

Magst du auch sein / weit über Land gefahren, / fällt es dir doch nach Jahren / stets wieder ein.“

Das Finale: Sinfonischer Höhepunkt, Konflikte, Zusammenprall der Gegensätze, Kampf und gewaltsame Auseinandersetzung. Rückgriffe auf Themen des zweiten und ersten Satzes runden das dramatische sinfonische Geschehen, das ruhig, friedvoll und gelöst verklingt.

Furtwängler schrieb 1931 von der „Herbigkeit und Süße“ der brahmsischen Musik, er schrieb von ihrer „äußeren Geschlossenheit und inneren Gelöstheit, von ihrer Phantastik und ihrem Überschwang und zugleich von ihrer Selbstzucht und strengen Größe“, — und er nannte diesen Zusammenklang der Gegensätze „deutsch“. Die „Dritte“ von Brahms beweist uns, wie trefflich Furtwängler das Wesen dieser Musik charakterisierte.

Textliche Mitarbeit: Gottfried Schmiedel

#### LITERATURHINWEISE

- Beethoven: W. A. Thomas-San-Galli, „Ludwig van Beethoven“, R.-Piper-Verlag, München 1919;  
Gustav Becking, „Studien zu Beethovens Personalstil“, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1921;  
Thomas Mann, „Doktor Faustus“, Aufbau-Verlag, Berlin 1952
- Brahms: Wilhelm Furtwängler, „Brahms-Bruckner“, Reclam-Bücherei Nr. 7515 (1942); Gustav  
Jenner, „Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler, Marburg 1905; J. V. Widman, „Johannes  
Brahms in Erinnerungen“, Verlag Gebrüder Paetel, Berlin 1908
- Beethoven und Brahms: Hans Joachim Moser, „Kleine Deutsche Musikgeschichte“, Verlag  
Cotta, Stuttgart 1941; Hans Mersmann, „Musikgeschichte“, Hans-F.-Menck-Verlag, Frank-  
furt/M. 1955

#### VORANKÜNDIGUNG

Montag/Dienstag, 24. und 25. Februar 1958, jeweils 19.30 Uhr

### 3. Außerordentliches Konzert

Dirigent: Prof. Heinz Bongartz

Solistin: Monique de la Bruchellerie, Paris (Klavier)

Werke von Tschaikowski, Rachmaninoff und Schostakowitsch