

Die Ouvertüre „Der Römische Karneval“ schrieb Brahms 1843 auf Motive seiner Oper „Benvenuto Cellini“ die in Rom zur Fastnachtzeit um 1522 spielt. Der Stoff – Cellini opfert für den Guß einer von Papst in Auftrag gegebenen Petrus-Statue sämtliche anderen in seiner Werkstatt befindlichen Werke und gewinnt dadurch Petrus, die Tochter des päpstlichen Schatzmeisters Balducci – gab dem Komponisten reichlich Gelegenheit, das Hauptgeschehen in farhige und lebensgroße Szenen des Karnevalstreibens einzubetten. Schwächen des Buches verbindet sich jedoch ein dauerndes Fußfassen des Werkes in den Spielplänen der großen Theater, so daß es der Ouvertüre vorbehalten bleibt, auf die Eisbahn der Oper hinzuzutreten.

Die Skizzen zu seinen B-Dur-Klavierkonzert, dessen Ausmaße die nächstbesten Belege dieser Gattung weit übertrafen, schrieb Johannes Brahms bereits im Frühjahr 1878 nieder, stellte aber damals sogar sein Violinkonzert und anderer Arbeiten die Anbahnung der Partitur bis zum Frühjahr 1881 zurück. Dann aber muß ihm die Arbeit (schon) von der Hand gegangen sein, denn bereits am 7. Juli desselben Jahres schreibt er an Elisabeth von Herzogenberg: „Erzählen will ich, daß ich ein ganz kleines (5 Klavierkonzert geschrieben habe mit einem ganz kleinen Scherzo. Es geht aus dem B-Dur.“ Auch an Clara Schumann muß er ähnlich berichtet haben, denn diese schreibt ihm: „Wie freue ich mich auf das Konzert! Dem Kleinen, das Du anfügtest, traue ich freilich nicht; es wäre mir aber schon recht; vielleicht könnte ich dieses dann doch noch spielen.“ Theodor Billroth, Chirurg in Wien (und, im Sinne des 18. Jahrhunderts, „Kenner und Liebhaber“ der Musik), einer der intimsten Freunde Brahms, bekam als erster die Partitur der „ganz kleinen Klavierstücke“ zu Gesicht, mit der Bitte, sich zu ihnen zu äußern. Sein Urteil: das Konzert verhalte sich zu seinem Vorgänger (B-Moll op. 15) „wie der Mann zum Jüngling“, eine Festsstellung, die sich auch mit dem Lebensalter des Meisters zur jeweiligen Entstehungszeit beider Konzerte im wesentlichen deckt. Auch die Existenz eines Scherzo-Satzes, eines der Gattung des Solokonzerts mit Orchester fremd, findet Billroths Billigung. Die Tatsache, daß Brahms, besaß Wahrer und Verfechter musikalischer Praktiken einer Vergangenheit fern aller aufs Antiquarische wie auf Versinnlichung und ästhetische Erhöhung gerichteten Bestrebungen der Komponisten um Wagner und Liszt, das B-Dur-Konzert ganz dicht neben der Gattung Sinfonie ansiedelt, rechtfertigt ebenfalls einen Scherzo-Satz als notwendigen Kontrast zu dem nachfolgenden Finale. Wie Brahms' mitunter knorriger Humor auch vor der bis dahin wohl einmaligen Ausdehnung des Werkes nicht Halt machte, belegt – neben den oben angeführten Hinweisen auf das „kleine“ Klavierkonzert, die „ganz kleinen Klavierstücke“ – der Satz an seinen Verleger Simrock, den er zunächst in Unsicherheit ließ, ob das Werk bei ihm oder im Verlag Peters erscheinen würde: „Sie sollten doch ehrlich sein und sich bedanken, daß ich ein Klavierkonzert z. B. an Ihnen vorbeigehe lassen“ und – kurz darauf – „Nun haben Sie das Konzert, und ich wünsche, daß Sie es gut verkaufen. Es war sehr gut gemeint ... daß ich gerade den Brocken an Peters geben wollte ... Sie werden sich entsetzt freuen, wieviel Sie für Ihr Geld kriegen.“

Die Uraufführung, mit Brahms als Solisten, lebte am 9. November 1881 Alexander Erkel in Pest, ihr folgten noch im gleichen Monat zwei Aufführungen – ebenfalls mit dem Komponisten am Klavier – in Stuttgart (Hofkapellmeister Max Seifriz) und Meiningen (Hans von Bülow). Beachtend für Brahms ist übrigens, daß er, der bald Fünfzigjährige, mit den Worten „Seinem teuren Freund und Lehre Eduard Marxen“ das Werk dem Manne widmete, der ihn in Hamburg zu einer Zeit unterrichtete, da der Sohn des Kontrabassisten Jakob Brahms sich seinen Lebensunterhalt durch Klavierspiel in Schifferkneipen verdienen mußte!

Wie Brahms als der Hauptvertreter der „anderen“ Richtung neben Wagner und Bruckner charakterisiert, findet sich auch in diesem Werk: Einfallsreichtum gekoppelt mit einer aus dem musikalischen Material selbst begleiteten quasi altemperierten Verarbeitungstechnik, was aber nicht ausschließt, daß in der Spätromantik beherrschter Gefühlsgehalt – allerdings in ganz persönlicher Ausgewerkschaft – zu Recht ihren Ort im Gesamtlauf des Werkes finden.

Daß der Klaviervirtuose seiner Epoche, Autor einer stattlichen Reihe von Kompositionen meist programmatischen Inhalts, nur zwei Konzerte für sein Instrument geschrieben hat, erklärt sich (womöglich zum guten Teil) aus der Tatsache, daß dem während, von Triumph zu Triumph eilenden Virtuosen kurz vor der Wende zur Mitte des 19. Jahrhunderts kaum Mühe blieb, sich der geschwundenen Niederschrift größerer Partituren zu widmen, während die nachfolgende Weimarer Zeit (1848–1861) den Hofkapellmeister Liszt dann schöpferisch im wesentlichen mit den Sinfonischen Dichtungen beschäftigt sah. So mußte von der Skizze bis zur endgültigen Niederschrift des Es-Dur-Konzerts (übrigens auch beim gleichzeitig entstehenden A-Dur-Konzert) erst ein Zeitraum von rund 10 Jahren ins Land gehen, ehe das Werk in seiner endgültigen Form vorlag. Liszt spielte es zur Uraufführung im Weimarer Schloß selbst, die Leitung des Konzerts hatte Hector Berlioz, der im Programm ebenfalls mit der deutschen Erstaufführung eines seiner Werke vertreten war. In der Folgezeit setzte sich dann ab Solist Hans von Bülow, Liszt's Schüler, für das Werk ein und machte es durch seine grandiose Interpretation in den Konzertsälen heimisch.

Anders als bei Brahms, der gewiß auch den Solopart aus den Gegebenheiten des Instrumentariums heraus gestutzt, liegt in der Handschrift Liszt's das Gewicht nicht so sehr auf einer thematischen bzw. motivischen Entwicklung, sondern eher auf der Annäherung des auch unter Einbeziehung von Varianten abwechselungsreicher gestalteten Materials, der (zumeist im Sinne des alten Virtuosenkonzerts) an Klavier-Episoden sowohl rein spielerischen Zuschnitts als auch solche engerer thematischer Besorgtheit gegenübersteht. Da die Themen jeweils schon prägnant vor den Hörer treten, und im weiteren Ablauf mehrfach wiederholt werden, bleiben die Zusammenhänge gewahrt. Die Geschlossenheit des Ganzen erhält ihre Fähigkeit durch Faktoren, die Liszt als in der deutschen, italienischen, französischen und ungarischen Intonation verfaßten, vielseitig intonierten und in den virtuosen Geptigkeiten seiner Zeit denkbar bewanderten Musiker charakterisieren.

W. Bösch

#### Literaturhinweise:

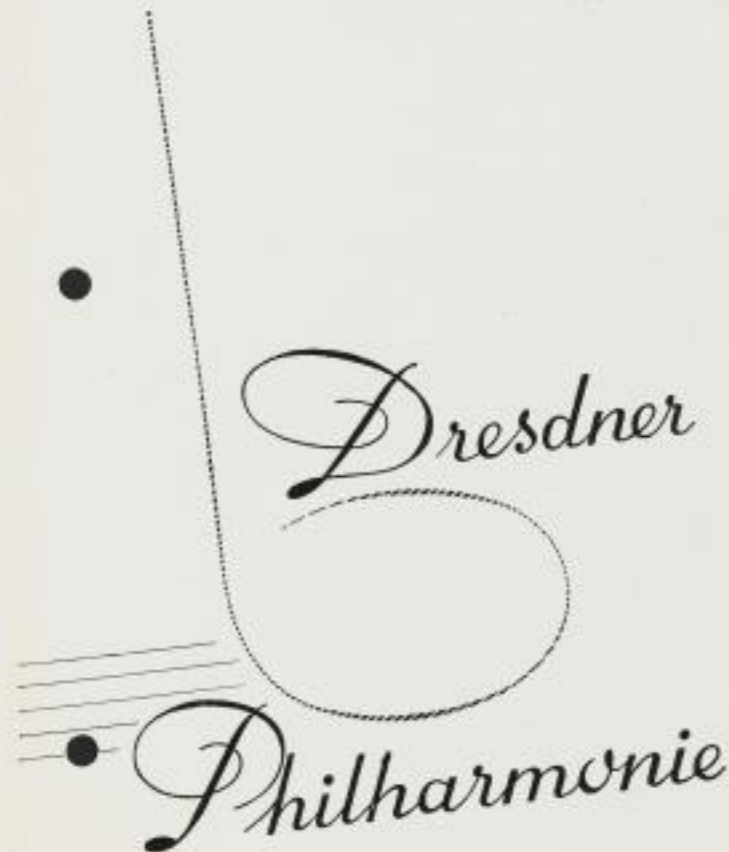
- Kultur: Johannes Brahms, 1974  
 Foto: Horst Berke, 1970  
 Kappe: Franz Liszt, 1969

#### Voranmeldung:

Nächste Konzerte im Anrecht A  
 18./19. Februar 1981, jeweils 19.30 Uhr  
 Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr

Nächste Konzerte im Anrecht B  
 24./26. Februar 1981, jeweils 19.30 Uhr  
 Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr

604 H4 III-4-2 281 1.6. BG 002/16/81



8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Sonnabend, 11. Februar 1961, 19.30 Uhr

Sonntag, 12. Februar 1961, 19.30 Uhr

## 8. Außerordentliches Konzert

## DIRIGENT

Prof. Heinz Bongartz

## SOLIST

Julius Katchen, New York

Hector Berlioz Ouvertüre „Der Römische Karneval“

(1831—1845)

Franz Liszt Konzert für Klavier und Orchester Es-Dur

(1811—1886)

Allegro maestoso-quasi allegro-allegretto vivace-allegro  
marcato animato

## PAUSE

Johannes Brahms Konzert für Klavier und Orchester,

(1833—1897)

B-Dur, op. 83

Allegro non troppo  
Allegro appassionato  
Andante-Allegretto grazioso

Julius Katchen, New York

## EINFÜHRUNG

Einer der großen Anreger seiner Zeit auf dem Wege zu neuen Ausdrucksmitteln war — neben Liszt, der sich stark für ihn einsetzte — Hector Berlioz. Trotz seiner Entwicklung vom sich durchhängenden Chorsänger über den Kompromittierer und jetztvollen Publikums zum in mehreren europäischen Staaten anerkannten Dirigenten meist eigener Werke, harrte Frankreich für ihn nur die bescheidene Stellung eines Bibliothekars am Pariser Konservatorium aus. In ihm begegnen sich Bekanntheit zur Tradition mit revolutionärer Unruhe, Klangmassierungen größten Ausmaßes („Requiem“: 4 Bläserchöre, 16 Pauken u. a. m.) mit völlig neuartigen transparenten Orchesterfarben, ekstatischer Ausdruckskraft mit letzter Feinnersorglichkeit, Beherrschung des überkommenen Musikfach-Handwerks mit der Fähigkeit, es neuen programmatischen Inhalten dienstbar zu machen. Sein Gesamtwerk bedingt in der Hauptsache neben der Oper das große sinfonische Chouerwerk, die sinfonische Dichtung und die Programmouvertüre. Auf seinem Konzertreisen besuchte Berlioz 1844 auch Dresden und gab innerhalb von 30 Tagen 4 Konzerte (das vierte, ursprünglich nicht vorgesehen), wurde durch den eindeutigen Erfolg der ersten den gewissermaßen vornehmten. Interessant der Bericht eines Zeitgenossen:

„Daß Berlioz hier war und einer Konzerte gegeben hat, ist allerdings eine Neuigkeit, die man wiederholt gehört, gelesen und behauptet schon wieder vergessen hat. Viel mehr als diese einfache Tatsache werden Sie aber niemals vernommen haben. Von wem sollten Sie auch aus Dresden mehr darüber erfahren? Mund und Ohren des Dresdner Tageskritiker sind für ganz andere Dinge von größter Wichtigkeit in so großen Dimensionen offen, daß es ihnen nicht möglich ist, sie dann noch mehr aufzusperren, wenn statt einer Sängerin endlich einmal ein Genie in ihrem Gesichtskreise erscheint. Sie können wohl Goethes prächtige Maxime: „Es hört doch jeder nur, was er versteht?“ — Aus diesem Grunde hätte die Dresdner Tageskritik von Berlioz äußerst wenig!“

Bevor Berlioz hier ankam, war der Boden für ihn durchaus nicht günstig. Das Publikum war über die künstlerische Bedeutung von Berlioz völlig im unklaren — es wiederholte sich hier sogar die alte Geschichte, daß man Berlioz mit Beriot verwechselte und seinem großen Bekanntheit für einen Geigenvirtuosen hieß — man verhielt sich zum größten Teile indifferent, und die Folge davon war, daß das erste Konzert im Theater nur ein mäßiges Publikum versammelt fand. Die Kritik war natürlich von vornherein gegen Berlioz eingestellt.

Man erwartete also Berlioz mit Neugier, aber ohne Sympathie. Das änderte sich jedoch, als er erschien.

Die Dresdner Kapelle spielte unter Berlioz' Direktion mit einem Worte vollendet. Ich habe sie seit Wagner nie so gehört, habe nie vorher Gelegenheit gehabt, sie so bewundern zu können, als in jenen Abenden, wo der Geist von Berlioz von seinem Dirigentenpulte auf alle überströmte. Die Dresdner Kapelle hatte unter Berlioz sich erhoben wie ein Mann, sie zeigte sich in ihrer wahren Größe.

Es war, als hätten uns diese Künstler zeigen wollen: „So sind wir euerlich, das können wir können — wenn nur der Rechte kommt, der uns führt!“ — Und dieser Rechte stand vor uns, und führte sie stehend ein in seine Kunst. Aber er mußte sie wieder verlassen! Berlioz und die Dresdner Kapelle schienen zusammen; sie würden vereint das Größte leisten. Aber Berlioz sitzt einsam unter seinen Partituren in Paris.

Bei seiner Abreise ward Berlioz von einem großen Teil der Kapelle und von vielen Kunstfreunden Dresdens (welche allen Proben mit der gespanntesten Aufmerksamkeit beigewohnt hatten) mit dem Zeichen der aufrichtigsten Verehrung und Liebe bis zu dem Wagen geleitet, welcher den geachteten Meister über Weimar direkt nach Paris führte zu bald wieder aufbrach. Berlioz schied nicht ohne Rührung, voll der Eindrücke, welche ihm den Dresdner Aufenthalt in vieler Hinsicht wertvoll gemacht hatten.