

Konzepte ganz eigene musikalische Freude an der Streng der dodekaphonischen Methode zusammenzuführen haben. Das Element innovativer christlicher Partizipation trifft sich mit mindestens gleichzeitiger Kontrapunktik. Ein dodekaphoner Teil, in dem die Violinen mit dem Klavierkonzert, bildet einen zentralen Pol in der Lebhaftigkeit der Arrangementsversuche, die mit ihm in Fortissimo vorgestrichen Quintettensätzen des Anfangs handeln werden.

Das zweite Klavierkonzert in B-Dur op. 19 von Ludwig van Beethoven entstand eigentlich als erstes Konz. vor dem C-Dur-Konzert op. 15. Beethoven spielte beide in einer seiner Wiener Akademien im Jahre 1795. Später überarbeitete er die Konzerte noch einmal, Obwohl in beiden Werken schon ganz eigene Züge des jungen Beethoven spürbar sind, ist doch der Barock-Mozartische zu lesen. Erst mit dem dritten Klavierkonzert in c-Moll ist das Beethovensche Instrumentalkonzert mit absolut eigener Prägung geschaffen. In seinen lyrischen Grundcharakter entspricht das zweite Konzert dabei dem G-Dur-Konzert Nr. 4 der Beethoven. Das Hauptthema des ersten Satzes - *Allergo con moto* - birgt eigentlich schon alle Entwicklungsmöglichkeiten in sich: einen markanten Dreiklangsbau des Tutti-Orchesters und ein lyrisches Gelehrte der ersten Violinen gegenüber. Dieser lyrische Charakter wird dann nach einer überraschenden Rückführung von C nach Des zu einem zweiten Thema ausgeweitet. In lyrischem Charakter wird auch nach der Orchesterexposition das Soloinstrument eingeführt, das es sich mit dem ersten Kapellmeister des Satzes um Konventionen beteiligt. Schließlich beschränkt das Orchester das thematische Material sich an einen weiteren Gedanken georgischen Charakters. Die Durchführung führt das markante Hauptthema beiseite und wagt sich ganz von der kantablen Seite, mit der Reprise läßt mehrheitlichen Zügen wieder Raum. Der zweite Satz - *Adagio* - zeigt auch dem jungen Beethoven von großer gedanklicher Tiefe. Reich ist dieser stimmungsvolle Satz an thematischen Gegenwärtigen schroffe Akkorde unterbrochen hier und dort die weichen Klänge. Wie es ist in langsamem Satz der Beethovenschen Instrumentalkonzerte, ist auch in diesem Adagio ein Widerspruch von Soloinstrument und Orchester von großer Irrigkeit. Zarte Utensilpassagen variieren das Thema des Soloklaviers. Ausdrucksvolle Dreiklangsbildungen stehen am Ende der Sätze. Die Verbindung mehrerer Schwerpunkt: durch auskomponierte Normal gehört zu den Eigenheiten Beethovenscher Rhythmi. Sie gehen auch dem Schlußsatz des zweiten Klavierkonzertes, einem *Rondo-Molto allegro* seinen charakteristischen Charakter. Das Soloinstrument stellt das kausale, aus einem Kodakodol hervorgehenden Rondothema vor. Ein Nebenthema wird zwischen Klavier und Orchester hin- und hergeworfen. Ein anderer Gedanke, thematisch dem Hauptthema verwandt, selbstlich etwas „all“ *conpasso* gehalten, gewinnt Bedeutung, doch liegt die Kodakodolthema, ganz Schluß hin methodisch verstanden, nicht mehr gegen den Schwerpunkt akzeptiert, also anders hörbar. Ein *Poco meno* erhöht die Spannung vor dem raschen Schlußakkord.

Die Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 50 a von Johannes Brahms bilden den Abschluß des Konzertes. In diesem Opus, das Brahms zuerst als Klavierwerk schrieb, vor dem er dann eine Orchesterfassung bewirkte, geht die Komposition, die man oft als den romantischen Vollender der Klassik bezeichnet, auf die barocke Form der *Pastorale* zurück. Im romantischen Geist, in melodischen und harmonischen Vokabeln der Romantik verbleibt das Werk die Formstruktur des Barock mit der formal streng gleichenden Durchführungstechnik der Klassik und beweist einmal mehr die große, weiche humanistische und literarische Rasse überwindende geistige Kraft dieses großen Musikers. Die Variationen entstanden 1875, als Brahms nach längeren Konzeptionen durch Mendelssohn ein zweites Mal in Wien seinen Fuß faßt und dort für zwei Jahre als Leiter der Gesellschaftskonzerte des Wiener Neugeborenen verpflichtet worden war. So sind die Haydn-Variationen auch als Auseinandersetzung Brahms' mit dem in Wien verbliebenen Erbe der Wiener Klassik zu verstehen. Sie sind unbedingt als Zeichen des Ringens mit der Selbstkritik zu betrachten, dessen ungeduldige Klänge zwei Jahre später mit der ersten Sinfonie erfindet. Vorher hatte Brahms, der sich nach dem Mißerfolg seines ersten Klavierkonzertes kurz vor dem Gebirge der Orchestermusik abgewandt hatte, in den beiden Sinfonien auf in der Verbindung vokaler und instrumentaler Musik der Ak-Rhapsodie (nach Goethe) und den Schicksalsfesten (nach Hebel), dem Titanenkrieg (nach biblischen Texten) und den Deutschen Kriegen sich immer wieder mit den Problemen der instrumentalen Musik auseinandergesetzt. Mit dem Geistes der Variationenstechnik hatte sich Brahms zuvor in den *Händel-Variationen* und dem *Paganini-Variationen* vertraut gemacht. Dem Werk liegt die Chorform mit dem zweiten Satz des *Bläserdivertimento* von Haydn zugrunde, das wiederum von Haydn original aus dem österreichischen Volkstanz in seine Komposition übernommen worden war. Auch das ist für Brahms typisch, der

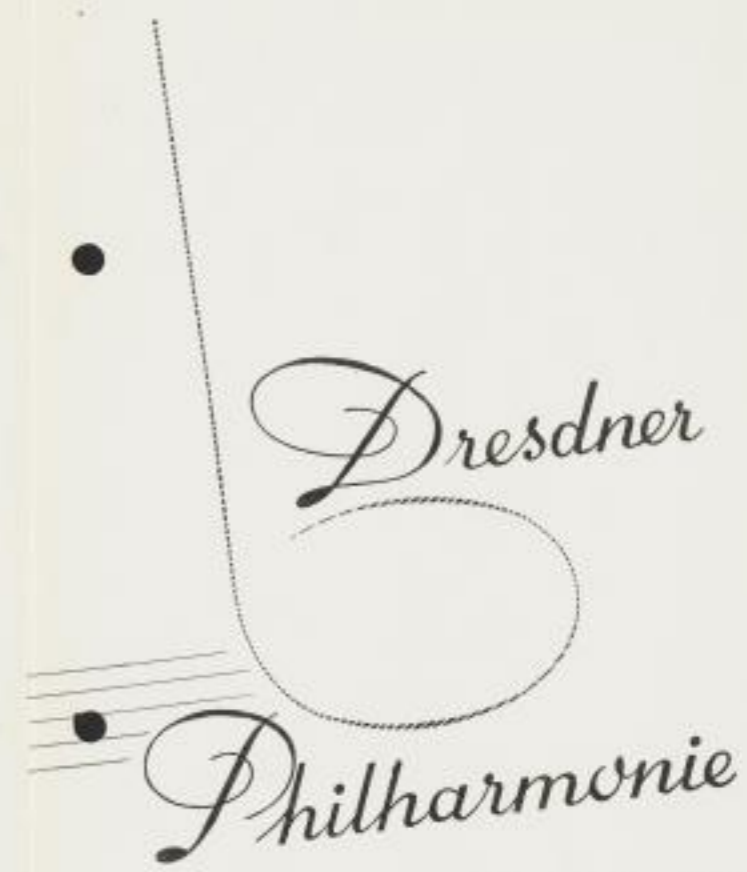
in seinen Volksliedern ein edles und tiefes Bewußtsein zur deutschen Volkskultur abtrug. Das in *Andante* vorgestrichen Thema ist in der dreiteiligen Liedform A - B - A gehalten und von ständlicher Charakter. Während des Vorgesangs des Themas fühlen die hohen Streicher noch ganz, die Holz- und Bläserinstrumente sind an ihm hauptsächlich beteiligt, während die Celli und Bass die Basis bilden. Die ersten beiden Variationen - so Tempo sich steigend ein *Poco più mosso* und ein *b-Moll-Fußnote* - sind nach in der Form dem Thema ähnlich, in der dreiteiligen Liedform und auch in der Periodizität des Themas sehr nahe verwandt. Wir sehen in ihnen noch mehr Eigenschaften als - wie es bei dem späteren der Fall ist - Charaktervariationen. Während die erste Variation noch ruhig dahinfließt, in der Instrumentation vor allem von den Violinen bestimmt, hat Brahms in der zweiten Veränderung des Themas ganz besonders deutlich dynamische Kontraste auf. In der dritten, wieder in B-Dur, besonders Variation komponiert Brahms die vorher nur gedächtnis Wiederkollegen aus, indem er wesentliche Veränderungen der Instrumentation vornimmt und so zu wichtigen Charakteränderungen gelangt. Die vierte Variation ist ein *b-Moll-Andante-con-moto*, wozu es nicht mehr in $\frac{3}{4}$, sondern in $\frac{3}{2}$ -Takt schied, in dem Brahms die Technik der auskomponierten Wiederholung beibehält und im Widerspruch von Hauptthema und Secundärbildung seine besonderen Wirkungen erzielt. Wieder weichen Takt und Charakter ein *Vivace* in $\frac{3}{4}$ -Takt leicht verändert. Reizvolle Taktverschiebungen, instrumentale Besetzungänderungen geben dieser Variation ihr besonderes Gepräge. Auch die fünfte Variation ist ein *Vivace*, das wieder in $\frac{3}{4}$ -Takt. Sie wird vor allem durch ein stark rhythmisches Motiv gekennzeichnet. Die ursprüngliche Periodizität wird in ihr wiederhergestellt. Aufdringliche und harmonisierende Figuren der Streicher bestimmen den Mittelteil. Ein williger Gegensatz wird mit dem besonderen *Grave* erreicht, mit dessen Lieblichkeit Brahms die letzten und selbstverständlichsten Wirkungen seiner langsamsten Sinfoniestücke vorwegnimmt. Eine neue Melodie der Fülle vermischt sich mit dem weichen Ton der Braut und breitet sich auf einem neuen Teppich des Streicherklangs aus. Im Mittelteil hat Brahms den Violinen selber die Führung und gibt ihnen eine der weit ausschweifendsten Melodien, die so typisch für die melodische Sprache dieses Meisters sind. Die letzte Variation endet wiederum in diesem *b-Moll* und bildet in ihrer Struktur ein etwas entferntlich wirkendes Arrangement dem kausalen Gegensatz zu dem in diese Variation sich anschließenden Finale. Brahms greift in diesem Finale nicht wie Beethoven oder auch er selber in seine *Händel-Variationen* auf die Form der *Pastorale* zurück, sondern wählt wie Beethoven in seiner *Ersta* die barocke Form der *Quintette* oder *Pastorale*, wie er es dann auch später in *Finale* seiner letzten Sinfonie macht. Zuufolgt ist die Form der *Pastorale*, die ja selbst bereits eine Arrangementsform von melodischen Variationen über einen romantischen Ball darstellt, für den Abschluß eines Variationswerkes besonders prädestiniert. Diese *Pastorale* ist nun ein grandioses Beispiel der kontrastreichsten Kunst Brahms'. Was sich hier an unterschiedlichen Freizeiten ergibt, ist ohne Vergleich. Doch machen sich diese Klänge niemals selbständig, sind sie nur Form, sondern dienen stets dem Inhalt, der in der romantischen Wiederholung des Orchesterbauwerks immer wieder neue Bildungen erfährt. Nach einer vorläufigen letzten Episode beachtet sich der Schluß selbstlich Bahn. Reinhold Sehn

LITERATURHINWEISE.

Leumann, Ralf, *Brahms* (Leipzig 1950).
 Duden, *Lehr- u. Handbuch* (Dresden 1934).
 Bachschmidt, *Brahms*, *Lehr- u. Handbuch* (Dresden 1934).

Hinverweise

In 1. Nummerausgabe am 11. März 1962 konnten Werke von Haydn und Beethoven sowie die Beethoven-„Ausgewählte Werke“ von R. Seemann zur Verfügung.
 In einem Sonderkonzert an beiden Opernhäusern (14. und 15. April) sind Jung Debus, Wien, die erste und zweite Klavierkonzerte von Beethoven, Winterreise und die 8. Sinfonie (C-Dur) von Ludwig van Beethoven auf dem Programm.
 Das 8. Aufführungsdatum des Konzerts wird am 21. und 22. April 1962 stattfinden. Als Solisten werden Natalia Kemelova, Sopran, und der Pianist Valerij C. Frank - Sowjetische Unionen, Fr. Gloger, Klavierkonzert (1941) und die 1. Sinfonie von Joh. Brahms.
 Das 10. Aufführungsdatum der Beethoven-Sinfonien-Hörbuchreihe-Gesamtdisk wird im April 1961 in Zürich sein. Neben Werken von Beethoven sind unter anderem Werke von Franz Liszt, „Gedichte“ und die „Dolmetscher“ von Beethoven enthalten.
 Karl Antonius Henning wird von einer amerikanischen Universität die Werke eines Haydnkonzerts veröffentlichen. Neben 8. Sinfonie und die 1. Sinfonie von Haydn, die 1. Sinfonie von Haydn, die 1. Sinfonie von Haydn, die 1. Sinfonie von Haydn.
 Prof. Hans Wagner hat die Arbeit an einem 1. Sinfoniekonzert. Das Werk wird voraussichtlich im Rahmen der Berliner Sinfonien zur Veröffentlichung gelangen.
 Prof. Wilhelm Kowatz hat zusammen, so die nächsten Konzerte sind Konzerte mit der Dresdner Philharmonie zu geben sowie ein weiteres Konzert in Dresden.



8. Philharmonisches Konzert 1962/63