

DRESDNER
Philharmonie

2. ZYKLUS-KONZERT
1965/66

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Donnerstag, den 28. Oktober 1965, 19.30 Uhr

2. Abend im Anrecht C für Betriebe

Sonnabend, den 30. Oktober 1965, 19.30 Uhr

Sonntag, den 31. Oktober 1965, 19.30 Uhr

2. ZYKLUS-KONZERT

DAS KOMPONISTENPORTRÄT

Dirigent: Horst Förster

Solist: Karl Suske, Berlin

JOHANNES BRAHMS

1833 - 1897

Variationen über ein Thema von Joseph Haydn B-Dur op. 56a

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77

Allegro non troppo

Adagio

Allegro giocoso, ma non troppo vivace

PAUSE

1. Sinfonie c-Moll op. 68

Un poco sostenuto - Allegro

Andante sostenuto

Un poco Allegretto e grazioso

Adagio - Allegro non troppo ma con brio



KARL SUSKE, der zu den bedeutendsten jüngeren Geigern unserer Republik gehört, wurde im Jahre 1934 geboren. Er studierte von 1948 bis 1954 an den Musikhochschulen Weimar und Leipzig. 1954 wurde er Solobratscher im Gewandhausorchester Leipzig, ab 1956 im gleichen Orchester 1. Konzertmeister. Seit 1962 wirkt er als 1. Konzertmeister der Staatskapelle Berlin.

So wie ein gutes, ehrliches, vollendetes Handwerksstück aus bestem Material Bestand hat, hat die Musik von Johannes Brahms Bestand. Ganz abgesehen von ihrem „Inhalt“. Aber seine Musik hat auch ihren Inhalt, der nur in diesem treuen, meisterlichen Handwerk beschlossen ist – nicht nur beschlossen, sondern auch verschlossen. Man muß den Schlüssel zu ihm finden; Brahms, der das Volkslied in all seinen Dialekten so sehr geliebt hat, am meisten im deutschen, aber auch im ungarischen, slawischen Dialekt, macht es uns nicht immer leicht. Er ist ein Erbe, der Erbe einer ungeheuren Vergangenheit. Für Brahms spielt, außer Schumann (von dem er freilich gesagt hat, er habe von ihm nicht viel mehr gelernt als das Schachspiel), die Gegenwart kaum eine Rolle. Aber Schubert, der herrlichste aller Erfinder; Mozart, der so leicht Nachzunehmende und Unnachahmliche; noch mehr Haydn mit dem volkstümlichen Urquell der Erfindung; und vor allem Händel und vor allem Bach, bis zu Heinrich Schütz und den noch entlegeneren Meistern des 16. und 15. Jahrhunderts.

Brahms wußte es, daß er Erbe war. Nicht immer hat er Erbe sein wollen. Seine Anfänge waren Anfänge eines Sturms und Drangs; bis zu seinem Klavierkonzert in d-Moll ist er, Schumannisch gesprochen, ein „Beethoven“ gewesen. Der Leipziger Mißerfolg dieses Werkes hat ihn nicht gebrochen, aber er hat sein Innerstes verwandelt. Er weiß jetzt, daß es auf diesem großen Weg der Fortsetzung der Vergangenheit, dem der Gleichsetzung mit den Großen nicht weitergeht. Immer wieder macht er den Schritt vom Trotz zur Resignation. Immer wieder den Schritt von der c-Moll-Sinfonie, die Bülow ob ihrer Monumentalität als die „Zehnte“ bezeichnete, über den pastoralen Frieden der in D-Dur, zur Dritten, zum unerbittlichen Schicksalschluß der Vierten. Es gibt Stationen der reinen Seligkeit auf diesem Wege. Die frühen, Schubertischen Sextette, das späte, immer noch Schubertische G-Dur-Quintett. In allen Werken, seiner Sinfonik, seiner Kammermusik, seinem Lied, stehen solche Stationen des Glücks. Aber am Schluß kommen doch das Klarinetten-Quintett, die beiden Klarinetten-Sonaten, in denen auch dies Glück nur noch doppelt ergreifende Erinnerung wird, Seligkeit der Vergangenheit, fast möchte man sagen, der entschwindenden, antiken Vergangenheit.

Brahms war ein Humanist. Er stand zur Antike so wie Anselm Feuerbach, den er als Künstler und Mensch geliebt hat, und mit dem er, in einem zeitgeschichtlichen Sinn, zusammengehört. Schon Kalbeck, der poetisierende Biograph von Brahms, hat es angedeutet (was unbeweisbar ist), daß der langsame Satz der e-Moll-Sinfonie vielleicht Nachklang, musikalische Formung des Eindrucks der Ruinen der Tempel von Paestum oder Selinunte ist. Der Traum von einem unzweifelhaften, glücklicheren Dasein. Aber Brahms war ein deutscher Humanist. Und so bildet er auch in Liedern und Chören, in Klavierstücken und schöpferischen Bearbeitungen all die Kleinkunst fürs Haus, die zu seinem Bild gehört wie das große Werk der Sinfonien und Konzerte, der großen und kleinen Chorwerke.

Brahms war, nochmals sei es gesagt, ein Erbe im höchsten Sinn. Er will aus dem Rahmen der Vergangenheit nicht heraustreten. Daß er ihn noch einmal, zum letztenmal schöpferisch erfüllen konnte, ist sein höchster Ruhm.

Alfred Einstein



JOHANNES BRAHMS

ZUR EINFÜHRUNG

Mit seinen Serenaden und besonders mit den *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn in B-Dur op. 56a* schuf Johannes Brahms gleichsam Vorstudien für seine vier Sinfonien, deren erste er 1876 vollendete. Übt er sich in den Serenaden in der Beherrschung klassischer Formen im Sinne Haydns und Mozarts, so brachten ihm die Haydn-Variationen aus dem Jahre 1873 – unter dem Einflusse der Beethovenschen Sinfonik – weitere Sicherheit in der thematisch-motivischen Arbeit. Brahmsens klassische Haltung hatte sich also um diese Zeit – das Deutsche Requiem und viele seiner meisterlichen Liedschöpfungen waren schon entstanden – wesentlich gefestigt. Auch räumlich war er der Welt der Wiener Klassik nähergekommen, hatte er sich doch in der Donaumetropole niedergelassen. Aber noch ein weiteres Kennzeichen der Brahms'schen Tonsprache soll hier vermerkt werden, weil es in den Haydn-Variationen bereits ausgeprägt ist: die Neigung und Fähigkeit des Komponisten zu barock-klassischer Form- und Stil-synthese, seine Gabe, sinfonische Entwicklungen bei kontrapunktischer Anlage geradezu kammermusikalisch subtil zu gestalten.

Das Thema, das den Haydn-Variationen zugrunde liegt und am Beginn des Werkes in seiner reizvollen Originalgestalt erklingt, entnahm Brahms dem zweiten Satz von Haydns Feldpartita B-Dur für zwei Oboen, zwei Hörner, drei Fagotten und Serpent; eine Andante-Melodie mit der Überschrift „Chorale St. Antoni“, die vermutlich von einem alten burgenländischen Wallfahrtslied stammt. Mit den Variationen über dieses Thema schuf Brahms eines der bedeutendsten Variationenwerke der deutschen Musikliteratur überhaupt, dessen Anregungen bis hin zu Reger und Hindemith spürbar bleiben. Das Werk wurde übrigens in zwei Fassungen geschrieben, für zwei Klaviere und für Orchester. In acht Variationen, die satztechnische Kabinettstücke sind, wird eine Fülle herrlichster Musik verströmt, deren phantasievoller Einfallsreichtum, Formvollendung und gedanklich-geistige Tiefe auch den Hörer fasziniert, der den Variationenzyklus nicht rationell aufnimmt, sondern die Ausdruckskraft dieser Musik gewissermaßen „unbelastet“ auf sich wirken läßt. Der Höhepunkt der Komposition ist das Andante-Finale, eine Chaconne, in der siebzehnmals ein aus dem Thema entwickelter Balg wiederholt wird, über dem sich neue Tonfiguren und Melodien erheben, bis das Hauptthema den festlichen Ausklang herbeiführt. Clara Schumanns Worte über das Werk, die sie anlässlich einer Leipziger Aufführung Anfang 1874 dem Dirigenten Hermann Levi schrieb, sind symptomatisch für die Begeisterung, die diese Komposition auslösen kann, und seien darum hier wiedergegeben: „Die Variationen sind zu herrlich! Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Charakteristik einer jeden Variation, die prachtvolle Abwechslung von Anmut, Kraft und Tiefe oder die wirkungsvolle Instrumentation – wie baut sich das auf, mit welcher Steigerung bis zum Schluß hin! Das ist Beethovenscher Geist von Anfang bis zu Ende.“

Brahms schrieb sein einziges, im Jahre 1878 komponiertes *Violinkonzert D-Dur op. 77* für seinen langjährigen Freund, den berühmten Geiger Joseph Joachim, der ihm auch bei der Ausarbeitung der Solostimme in violintechischen Fragen ratend zur Seite stand (ohne daß Brahms allerdings auf alle Änderungsvorschläge Joachims eingegangen wäre). „Nun bin ich zufrieden, wenn Du ein Wort sagst und vielleicht einige hineinschreibst; schwer, unbequem, unmöglich usw.“, können wir in einem Brief vom August 1878 an Joachim lesen, den der Komponist ihm zusammen mit der zu begutachtenden Violinstimme schickte. In seiner Antwort darauf bemerkte der Geiger, daß „das meiste ... herauszukriegen“ und ein Teil sogar „recht originell violinmäßig“ sei. Bereits am Neujahrstag des folgenden Jahres wurde das in einer glücklichen, fruchtbaren Schaffensperiode entstandene Werk (auch die 2. Sinfonie D-Dur und das 2. Klavierkonzert B-Dur stammen aus dieser Zeit und zeigen manche dem Violinkonzert verwandte Züge) mit Joachim als Solisten unter Brahmsens Leitung in Leipzig uraufgeführt. Das Konzert, das sich in bezug auf Aussage, Form und Anlage außerordentlich vom Typ des zeitgenössischen Virtuosenkonzertes unterscheidet, war vom Komponisten zuerst viersätzig geplant worden. Da Brahms aber „über Adagio und Scherzo gestolpert ist“, komponierte er den Adagio-Satz

neu und ließ die beiden ursprünglichen Mittelsätze wegfallen. Trotzdem ist die ausgesprochen sinfonische Anlage des Konzertes unverkennbar. Schon Clara Schumann äußerte nach dem Kennenlernen des ersten Satzes, „daß es ein Konzert ist, wo sich das Orchester mit dem Spieler ganz und gar verschmilzt“. Niemals ist die virtuose Violintechnik hier Selbstzweck, wie bei so vielen zeitgenössischen Solokonzerten, sondern in vertiefter, gehaltvoller Gestaltung stets als dienendes Glied in den sinfonischen Ablauf eingefügt, wobei (für Brahmsens Zeit ganz neue) große Aufgaben an den Solisten gestellt werden. In seiner größtenteils lyrisch-beitern, innig-warmen Grundstimmung, seiner klassisch ausgewogenen Form gehört das Brahms'sche Violinkonzert zu den schönsten, vollendetsten und berühmtesten Werken dieser Gattung.

Das weiche, in ruhigen D-Dur-Dreiklängen auf- und absteigende Hauptthema des großangelegten ersten Satzes (*Allegro non troppo*) erklingt eingangs in Bratschen, Violoncelli, Fagotten und Hörnern und findet seine Weiterführung in einer sehnsüchtigen Oboenmelodie. In der ausgedehnten sinfonischen Orchestereinführung werden noch weitere Nebengedanken entwickelt. Darauf setzt nach einem rhythmisch scharf betonten, später vom Solisten erweiterten Seitenthema kadenzartig das Soloinstrument ein, in gleichsam improvisatorischen Umspielungen zum Hauptthema findend. Nachdem auch das eigentliche zweite, sehr kantabile Thema von der Solovioline vorgetragen wurde, werden im spannungsvollen Durchführungsteil die verschiedenen Themen und Motive in mannigfachen Ausdrucksschattierungen verarbeitet. Die an die Reprise anschließende Kadenz des Solisten hat Brahms nicht selbst geschrieben. In den höchsten Lagen der Violine ertönt danach noch einmal friedvoll die Anfangsmelodie, dann beschließt eine kurze, kraftvolle Coda den Satz.

Ein wunderschönes, echt „Brahms'sches“ *Adagio* bildet den Mittelsatz des Werkes. Der poesievolle dreiteilige Satz wird von den Bläsern eingeleitet, wobei die Oboen, von den übrigen Holzbläsern und zwei Hörnern begleitet, das liebliche F-Dur-Hauptthema zum Vortrag bringen, das dann von der Solovioline aufgegriffen und variiert weitergesponnen wird. Nach einem leidenschaftlichen, weitgehend vom Solisten getragenen *fis-Moll*-Mittelteil wird das Anfangsthema wieder aufgenommen; arabeskenhaft umspielen die Figuren des Soloinstruments den Oboengesang.

Das abschließende feurige *Allegro giocoso*, in Rondoform aufgebaut, beginnt sogleich mit dem durch den Solisten erklingenden, ein wenig ungarisch gefärbten tänzerischen Hauptthema, das durchweg in Doppelgriffen erscheint. Von den Seitenthemen des Finalsatzes wird besonders ein energisch-markantes, aufsteigendes Oktaventhema der Violine bedeutsam, daneben eine zarte, lyrische G-Dur-Episode. In einer *Stretta* gipfelnd, die das Rondothema noch einmal in rhythmisch veränderter Form bringt, beendet der glanzvoll virtuose, spritzige Finalsatz mit einer Fülle origineller Einfälle das Konzert.

Erst im reifen Alter von 43 Jahren, 1876, vollendete Brahms seine 1. Sinfonie *c-Moll op. 68* und schuf bereits neun Jahre später seine vierte und letzte Sinfonie. Sein sinfonisches Schaffen umspannt also zeitlich gerade ein Jahrzehnt. Aber welche Fülle herrlichster Musik, welche eine einzigartige Weite und Wärme musikalischen Ausdrucks verbirgt sich hinter dieser nüchternen Feststellung. Brahms fiel die Auseinandersetzung mit der großen zyklischen Form des 19. Jahrhunderts nicht leicht (allein sein schmerzvolles Ringen um die 1. Sinfonie bestätigt dies; lag der erste Satz bereits 1862 vor, so konnte doch das gesamte Werk erst vierzehn Jahre später vollendet werden). Mit seiner „Ersten“ lieferte der Komponist ein hervorragendes Beispiel schöpferischer Aneignung der sinfonischen Tradition eines Beethoven (dessen „Fünfte“ sie an Tiefe des Ausdrucks und Größe der Problemstellung verwandt ist), Schubert und Schumann. Von dem berühmten Dirigenten Hans von Bülow stammt das bekannte Bonmot, das Brahmsens „Erste“ Beethovens „Zehnte“ genannt werden könne. Damit ist die musikgeschichtliche Stellung dieser Sinfonie als bedeutendster sinfonischer Beitrag des 19. Jahrhunderts seit Beethoven klar umrissen. Und nichts anderes stellte auch der gefürchtete Wiener Kritiker Eduard Hanslick fest, als er nach der ersten Wiener Aufführung schrieb: „Mit den Worten, daß



kein Komponist dem Stil des späteren Beethoven so nahegekommen sei wie Brahms in dem Finale der 1. Sinfonie, glaube ich keine paradoxe Behauptung, sondern eine einfache Tatsache zu bezeichnen.“

Die am 4. November 1876 in Karlsruhe unter Max Desoff uraufgeführte Sinfonie beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Un poco sostenuto*) von 37 Takten, die den thematischen Kern in sich trägt, aus dem der erste Satz hervorsticht: ein chromatisch eindrucksvolles Motiv, zu dem in den Bässen ein unerbittlich hämmernder Orgelpunkt ertönt. Quälende Unruhe, Gefahr, schmerzliches Leid drückt die Einleitung aus. Das anschließende *Allegro* begehrt trotzig gegen diese Stimmung auf. Aber das chromatische Motiv, dem auch das zweite Thema (in der Oboe) unterliegt, löst ein leidenschaftliches Ringen aus, das in der Durchführung seine Höhepunkte erfährt. Mit dem Kopfmotiv der Einleitung kündigt sich die Coda ein. Die verzweifelte Spannung löst sich trostvoll in C-Dur.

Eine zwingende einheitliche thematische Gestaltung besitzt der zweite Satz (*Andante sostenuto*) mit seinem trotzvoll innigen Hauptthema, das die Violinen, von den Fagotten unterstützt, anstimmen. Mehr elegischen, klagenden Charakter hat das Nebenthema cis-Moll der Holzbläser. Im Mittelpunkt wechseln sich Oboe, Klarinette, Celli und Kontrabässe konzertant in der Führung ab. In der Reprise greift die Solovioline den zweiten Teil des Hauptthemas auf.

Die verhaltene Heiterkeit des dritten Satzes (*Un poco Allegretto e grazioso*) läßt Hoffnung schöpfen, daß die düsteren Kräfte und Gedanken überwunden werden können. Holzbläser führen die Motive dieses Satzes ein (die Klarinetten das wiegende, herzliche Hauptthema). Humorvoll musizieren Bläser und Streicher im H-Dur-Trio gegeneinander.

Mit Recht hat man das Finale dieser Sinfonie als den gewaltigsten Sinfoniesatz seit Beethoven bezeichnet. Drei tempomäßig unterschiedliche Teile geben die äußere Gliederung. Der Satz beginnt mit einer *Adagio*-Einleitung, die der des ersten Satzes ähnlich ist. Zunächst erklingt ein chromatisch-schmerzliches Motiv, das in eine drohende, unheilvolle Stimmung hinübergeführt wird (synkopische *Pizzicato*-Steigerungen, verzweifelte Bläserrufe, erregte Streicherfiguren). Da ertönt plötzlich – nach einem Paukenwirbel – ein seelen- und friedvolles Hornthema (*Più Andante*), das an Webers „Freischütz“-Ouvertüre und Schuberts große C-Dur-Sinfonie erinnert. Danach beginnt der dritte Teil des Finales (*Allegro non troppo, ma con brio*) mit seinem weitläufigen, jubelnden Marschthema in vollem Streicherklang, das teilweise an den Freudenhymnus von Beethovens 9. Sinfonie gemahnt. Nun erfolgt der Durchbruch zu optimistischer Haltung; die dunklen Kräfte werden bezwungen. Neben dem innigen zweiten G-Dur-Thema und dem aktiv drängenden dritten Thema kehren auch die anderen thematischen Gestaltungen des Satzes wieder und beteiligen sich an der stürmischen Durchführung. Den hymnischen Ausklang dieser einzigartigen Sinfonie bringt das *Più Allegro*.

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG:

13. und 14. November 1965, jeweils 19.30 Uhr
Kongreßsaal Deutsches Hygiene-Museum
3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
Werke von W. A. Mozart, L. Boccherini, A. Dvořák
Dirigent: Horst Förster
Solistin: Maud Martin-Tortelier, Frankreich, Violoncello
Freier Kartenverkauf

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Künstlerischer Leiter: Prof. Horst Förster – Spielzeit 1965/66

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Satz und Druck: Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft, Zentrale Lehrwerkstatt, Dresden

6295 III 9 5 2 1065 IG 009 58 65