

**Bartolo:**  
Wie es Nede wurde, walt' es ickes nicht recht mit mir fer, und nun schloffen  
sie der Zepfenstern, den ich sonst in Oaner Seite zu hies gewelch bin,  
und mein Verlangen, Dich zu sehen, wird schmerzlich, ich bin nur eine Weib  
Dem.

**Chori:**  
Neigung alme und Liebe lüdt so viele Zelter sich erheiter zu sehen, ist die  
offenbare, was dem Abschiede gewährt sein kann.

**Bartolo:**  
Ich danke Dir für den Gnad, wenn er mich gleich auf mehr als eine Weise  
betruet hat, ich erwidere darauf zu erheiteren, weil es in einem solchen Falle  
schwer ist, richtig zu sein und nicht zu irren.  
So weiß ich mich denn doch entschließen, schriftlich von Ihnen Abschied zu  
schreiben, ich habe kein größeres Glück gekannt als das Vertrauen gegen Dich,  
sobald ich es nicht mehr machen kann, bin ich ein armer Mensch und muß  
in der Folge mich noch mehr verbittern, liebe Weib.

Das Wort steht absäkt im Vordergrund des musikalischen Geschehens dieser Kantate; den Sinn des Textes und damit den Inhalt des Werkes will die Musik dienend hervorheben, ihn emotional überhöhen. Mit hochpoetischem, kindfremdlicherem Ausdruck, der an die Expressivität eines Alban Berg denken läßt, auch überzeugend im Treffen der deutschen Spöchdiktion, hat der Komponist die Gefühlswellen und -spannungen, von denen der Text kündet, ins Musikalische gehoben: Liebesglück, Sehnsucht, Treue, aber auch Unruhe, Ängste, Zweifel (wie sie sich in den Worten der Frau von Stein „Ob's Unrecht ist, was ich empfinde“ ausdrücken), schließlich Trennungsschmerz, Abschied – all das wird in der eindringlichen sprachlichen und musikalischen Lyrik dieser Kantate ausgesagt. Bewundernswert, wie die Intimität der literarischen Vorlage, die für den Komponisten auch autobiographische Bedeutung besitzt, ins Allgemeingültige gewendet ist. Das ist fraglos ein Verdienst der ebenso subtilen wie raffinierten Partitur-Todeszeit, die verschiedenste, auch neuartige technische Mittel (z. B. Akkorde, Cluster, aufeinandergelegte Klangmaturen, Differenzierungen ein und desselben Tones, tonloses Flüstern des Chores u. a.), die aber für den Hörer nicht von Belang sind, zu klanglicher Homogenität und vor allem zu zwingender ausdrucksstärkender Dichte führt. In dem gewissermaßen „durchkomponierten“ Stück kommt dem anspruchsvollen solistischen Part die führende Rolle zu, der Chor hat die Aufgabe eines zurückhaltenden Kommentators zu erfüllen, der vielschichtige Orchestersatz mit seiner sensiblen Dynamik, aber auch seinen ungestümen Kontrasten schafft das klangliche Fundament.

Als schönster Nachklang der vierhändigen Walzer für Klavier op. 39 (1867), mit denen sich Johannes Brahms in Wien eingeführt hatte, haben die kostbaren Liebeslieder-Walzer zu gelten, die in zwei Sammlungen op. 32 und 65 nach Versen aus Georg Friedrich Daumers (1800–1875) „Polydora“ 1868 bzw. 1875 entstanden. Diese Stücke, in denen der Walzer- bzw. Ländlerrhythmus stets deutlich zu spüren ist, haben dem Komponisten nächst den „Ungarischen Tänzen“ außerordentliche Popularität bei den Musikfreunden eingebracht, so daß er später einen Teil davon mit Orchesterbegleitung verah, nachdem die Originalfassung „für vier Singstimmen mit Pianoforte zu vier Händen“ bestimmt war. Brahms hat hier im Anschluß an Johann Strauß, dessen Walzer er überaus schätzte, und Franz Schubert das „Tanzlied“ gewissermaßen aus seiner Sicht erneuert. Kaum je hat er wieder so heudig und scherzhaft musiziert wie etwa in den innig-sentimentalen Weisen „Die grüne Hopfenranke“ und „Wenn so lind dein Auge mir“, so tänzerisch ausgelassen wie in „Rede Mädchen, allzuheiß“ oder so deftig-burschikos wie in „Mein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten“. Besonders eindrucksvoll ist auch das „Am Donaustrand, da steht ein Haus“, mit dem unsere Auswahl ausklingt.

Das Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15 von Brahms gehört zu den Jugendwerken des Meisters. Es wurde in seiner Urform als Sonate für zwei

Klaviere entworfen (1854), auch Pläne für eine Sinfonie hatte der Komponist ursprünglich damit verbunden. Die ersten Aufführungen des dann endgültig zum Klavierkonzert umgestalteten Werkes fanden mit Brahms als Solisten kurz nach- einander Anfang 1859 in Hannover und im Leipziger Gewandhaus statt, wobei es allerdings besonders in Leipzig zu einem völligen Durchfall des Konzertes kam. Die Gründe für diese überaus schlechte Aufnahme der ersten bedeutenden Orchesterhauptung des jungen Brahms bei seinen Zeitgenossen mögen besonders darin zu suchen sein, daß es sich hier nicht um eines der üblichen Virtuosenkonzerte, sondern um ein rein sinfonisch angelegtes Werk handelte, bei dem das Klavier – kein virtuoskonzertierendes Soloinstrument mehr – ebenso wie die anderen Orchesterinstrumente der sinfonischen Entwicklung nutzbar gemacht wird. Daneben mögen auch die Monumentalität und die dramatische Schrägheit besonders des ersten Satzes, der unter dem Eindruck des Selbstmordversuches des verehrten Robert Schumann geschrieben sein soll, zunächst befremdet haben. Und doch müssen wir in diesem Werk eines der großartigsten Beispiele seiner Gattung erblicken, das uns durch seine Einheitlichkeit und Intensität, durch seine düstere Größe und seinen starken Gefühlsreichtum aufs tiefste zu fesseln vermag.

Der erste Satz (Moderato) wird mit dem großartigen Hauptthema des Orchesters eröffnet. Nach einem Zwischenpiel und einer kontrapunktischen Steigerung setzt das Klavier piano espressivo mit klagenden Terzen- und Sextengängen ein. Sparsam begleitet das Orchester. Die erste, schmerzliche Stimmung konzentriert sich. Dann erklingt – im Klavier allein – das edle zweite Thema, das zu Brahms' schönsten Einfällen gehört. Das Orchester greift die Melodie auf, das Klavier spielt sie figurativ. Die Durchführung bemüht sich dieses Materials und mündet in einer Verarbeitung des Hauptthemas. Duster klingt die Rapsodie aus. Wie faszinierend die melodischen Entfaltungen, der großflächige Aufbau, der harbe Meliklang des Satzes wirken, läßt sich kaum mit Worten sagen. Der Einsatz des Soloklaviers erfolgt sinfonisch-konzertant und stellt an den Solisten höchste physische Anforderungen.

Andere Gefühlsebenen eröffnen sich schon mit dem zweiten Satz (Adagio), den Brahms ursprünglich – wohl im Gedenken an Schumann – mit „Benedictus, qui venit in nomine Domini“ überschrieben hat. Ein innig-gesungvolles Geigenthema steht im Vordergrund des Satzes. Einen weiteren edlen Gedanken bringt das Klavier. Die Anlage des Adagios ist dreiteilig. Der mittlere Teil wird von eleganten und schmerzlich-trostigen Stimmungen beherrscht. Die variierte Wiederholung des ersten Teiles – mit einer Kadenz des Klaviers – schließt im Pianissimo.

Das Rondo-Finale (Allegro non troppo) steht inkältlich im Gegensatz zu den vorangegangenen Sätzen. Rhythmisch und melodisch begegnet fast ungarischer Schwung. Kraftvoll, zumach setzt das rhythmisch pointierte Hauptthema ein. Welch ein Kontrast schafft dazu das wunderschöne zweite Thema in F-Dur, das besonders wirkungsvoll in einer lugierten Episode mit Klavier und Horn zum Ausdruck kommt. Die Gestaltung des Rondos meidet insgesamt belastende Problematik. Nach einer konzertanten Kadenz verklingt das Werk mit hellem Dur-Klang.

Dr. habil. Dieter Hürwig

Programmhefter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1971/72 – Oeffentlichkeit Kurt Meier  
Redaktion: Dr. habil. Dieter Hürwig  
Druck: Volk und Druck Werk 3 Pirmas – 11-25-12 3 160 009-01-11

Dresdner  
Philharmonie

2. ZYKLUS-KONZERT

1971/72