

vötte klingt ein russisches Liedchen zu dudelsackartiger Begleitung. Ein virtuoses Kehrausfinale (Molto vivace) in einer sonatenartigen Form und mit Themen, die sich immer wieder auf einfache Dur-Dreiklänge stützen, schafft den fröhlichen Ausklang der klassischen Sinfonie. Die kurze Durchführung wird vor allem getragen von kontrapunktlicher Verarbeitung und Variation der Motive des Hauptthemas wie auch des Seitenthemas. Prokofjews Bestreben, „Mollakkorde möglichst zu vermeiden“, verleiht dem Finale einen ungebrochen jubelnden Charakter, zu dem auch ein betont rhythmisch-metrischer Grundzug des Ganzen beiträgt.

Der aus Szász-Régen (Siebenbürgen) stammende, in Berlin u. a. von F. E. Koch, E. N. von Reznicek, F. Scheeler und S. Ochs ausgebildete Rudolf Wagner-Régeny, Nationalpreisträger, Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste der DDR, eine der prominentesten Komponistenpersönlichkeiten unserer Republik, war vor allem Opernkompunist, der sich namentlich in der Neher-Oper seiner mittleren Schaffenszeit („Der Günstling“, „Die Bürger von Calais“, „Johanna Balk“) als legitimer Fortsetzer des von Brecht und Weill begründeten gesellschaftskritischen, lebensepischen Musiktheaters erwies. Aber auch verschiedene Orchester- und Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder und Kantaten demonstrieren eindringlich seine auf stärkste Verdichtung der melodischen Linien bedachte Tonsprache, die das Laute, das Grelle und die Klangschwellerei bewußt vermeidet. Seine antimonetaristische „Kunst der Ausparung“ verbindet strenges Formbewußtsein, feine Stimmführung, herbes Klangcharakter mit innerer Gespanntheit des Ausdrucks.

Die klassische Orchestermusik mit Klavier schrieb der Komponist 1933, im Jahr der erfolgreichen, von Karl Böhm geleiteten Dresdner Uraufführung des „Günstling“, die seinen Namen schlagartig bekannt werden ließ. Die Dresdner Staatskapelle – wiederum unter Karl Böhm – hob auch dieses beifällig aufgenommene Werk – 1936 – aus der Taufe, wobei der Komponist selbst den Solopart spielte. Es ist geistig in der Nähe des „Günstling“ und des Ballettes „Der zerbrochene Krug“ angesiedelt. Die herzlich zu padelnden, stilisen volksliedhaft-schlichten wie die spielerisch vorzügigen Partien des Solos, die Maturik wie die feinnervigen (auch poly-) rhythmischen Impulse, sein diszi-

pliniertes, polysphon durchsetzter Kammerstil erweisen es als eine wertvolle Bereicherung der zeitgenössischen Klavierkonzertliteratur. Leichtverständlichkeit ist nicht der geringste Vorzug der dreisätzigen Komposition, die das Orchester der Wiener Klassik einsetzt. „Heilig, gehöhnt“ ist der erste Satz überschrieben, der starke rhythmisch-motivische Kräfte freisetzt. Er hat regelrechte Sonatenform. Ein markant gemessenes, akkordisches Klavierthema, das erste Thema des Satzes, eröffnet das Werk. Es wird sofort vom Orchester aufgegriffen und im Wechsel mit dem Soloinstrument in „härmernden“ Rhythmen und Klangbildern verarbeitet. Verhältnismäßig spät und die ausgedehnte Exposition beendend, tritt wiederum im Klavier, das ebenfalls rhythmisch betonte zweite Thema hinzu, dessen Anlage dem Komponisten erlaubt, es gleichzeitig im Orchester zu variieren. Während die Durchführung nur mit dem zweiten Thema arbeitet, beginnt die Reprise mit dem Hauptthema, das nun allerdings zuerst im Orchester aufleuchtet. Auf Klangähnlichkeit ist im Gegensatz zur kraftvollen Casse des Eingangssatzes der langsame zweite Satz (Einfach, zart) bedacht. Das wie ein altes Volkslied wirkende Hauptthema, das vom Solisten anfangs unbegleitet angestimmt wird, prägt den innigen Charakter dieses Satzes, der in erweiterter Liedform angelegt ist. Den dritten Satz (Freimütig, frisch – Anmutig bewegt) gestaltete Wagner-Régeny zweisätzig, indem er dem eigentlichen Finalsatz ein freies kleines Scherzo wie einen Prolog vorausschickt. Stark kontrapunktlich ist die Faktur des anmutig bewegten Finales. Zu Beginn spielen die Streicher ein viestimmiges Fugato. Dann erklingt im Klavier das eigentliche Hauptthema, legato, fast im Haydn-Stil. Am Schluß dieses äußerst differenzierten, eigenartigen Rondos steht eine Sinfonia des Hauptthemas.

„Ich war auf keinem Instrumente ein Hosenmeister, aber ich konnte die Kraft und die Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen“, bekannte Joseph Haydn einmal, dessen Konzertwerke für verschiedenste Instrumente heute, obwohl sie nicht im Mittelpunkt seiner schöpferischen Arbeit gestanden haben, in zunehmendem Maße in den Blickpunkt unseres Musiklebens rücken. Gewiß lagen Haydn virtuose

Brillanz und solistischer Glanz, wie wir sie gewöhnlich mit einem Solokonzert verbinden, fern. So ist beispielsweise der Klaviersatz in seinen Klavierkonzerten – zehn (z. T. für Cembalo bzw. Orgel) werden nach dem heutigen Stand der Forschung als authentisch anerkannt – vorwiegend zweistimmig gefaßt, die linke Hand geht mit dem Bass des Orchesterparts, während die rechte eine selbständige Melodie vorträgt. Das altklassische Wurzeln im Violinkonzert ist noch erkennbar. Doch zeigen seine Klavierkonzerte von allem Anfang an eine klare Ausbildung der Form. In den beiden reifsten, in den 70er und 80er Jahren geschaffenen Klavierkonzerten G-Dur und D-Dur treten deutlich spezifische Klavierelemente in der Struktur wie im Klang zutage, wird dem konzertanten Prinzip durch völlige Trennung, größeren Schwung der Passagen, Dreiklang- oder Skalenverlegungen sowie nachschlagende Oktavengänge zichtlich entgegengebracht. Das Klavierkonzert G-Dur (Hob. XVII/4) wurde vor 1782 komponiert, wahrscheinlich schon in der 1. Hälfte der 70er Jahre. Haydn scheint die ältere Fassung eigens für die Pariser Reise der blinden Wiener Pianistin Maria Theresia Paradis 1784 nochmals überarbeitet zu haben, um mit den von Mozart für die gleiche Reise komponierten B-Dur-Konzert KV 456 konkurrieren zu können. Die Orchesterbesetzung weist neben Streichern noch Oboen und Hörner auf. Im ersten Satz (Allegro moderato) fesselt der Ausdruck heroischen Pathos, der für die Entstehung des Werkes in den frühen 70er Jahren spricht. Das Klaviersolo bringt – nach der Wiederholung des Hauptthemas – ein eigenes zweites Thema, das dann in der Reprise nicht wieder erscheint. Das Andante cantabile wird von der Oboe eröffnet. Das der Vivaldischen Konzertform angelehnte Rondofinale (Presto), das die Tutti-Einstöße auf verschiedenen Stufen der Tonleiter bringt, überrascht ebenso sehr durch kühne Modulationen wie durch die unerwartliche Furore, welche der Rückleitung zum Hauptgedanken stets neue Züge abzugewinnen weiß.

In Detmold, wo Johannes Brahms 1857/60 als Klavierlehrer der Prinzessin Friederike, als Leiter des Hofchores wirkte und in

den Hofkonzerten als Pianist auftrat, entstanden 1858 und 1859 zwei Orchesterserenaden, ungemein charakteristische Schöpfungen ihres Meisters, die zu den schönsten Werken ihrer Gattung gehören und als direkte Vorstudien zu seinen vier Sinfonien angesehen werden können, deren erste erst 1876 fertiggestellt war. Die Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11, komponiert 1857/58, verleiht das allseitige Studium klassischer Partituren (Sinfonien, Serenaden, Divertimenti), das der junge Künstler an Detmolder Fürstentafel betrieb. Einzelne Themen könnten von Haydn, Mozart oder dem jungen Beethoven erlunden sein; das Orchester überschreitet – abgesehen von den vier Hörnern – nicht das bei den Klassikern gewohnte Ausmaß. Vor allem aber herrscht in der Serenade ein fröhlicher Humor, ein Übermut (vgl. das 1. Menuett mit seiner Nachahmung von Scholner und Dudelsack), der geradezu von Joseph Haydn entlehnt scheint. Die Uraufführung als Serenade für großes Orchester (es gab auch eine Vorform als Nettek) erfolgte am 3. März 1860 in Hannover unter der Leitung Joseph Joachims. Das Werk besteht aus sechs Sätzen. Der idyllische erste Satz (Allegro molto) beginnt ganz haydnisch; über Baßquinten erhebt sich bald im ersten Horn, später in der Klarinette das bukolische Hauptthema. Das zweite Thema schlägt erheiterte Töne an, am Schluß tritt ein zartschwebendes Flötensolo hinzu. Der zweite Satz, das Scherzo, lehnt sich wieder deutlich an Haydn an. Der dritte Satz, das trübende Adagio, beginnt mit einer der schätesten Melodien, die Brahms überhaupt geschrieben hat. Tiefe Streichinstrumente und Fagotte leiten den eigenartig zögernden und dunkel wogenden Gesang ein. Der vierte Satz ist ein Doppelmenuett, köstlich in der Sextenmelodie der lebenswändig einherwandernden Klarinetten. Der fünfte Satz ist wieder ein Scherzo, dessen Hauptthema vier Takte aus dem Scherzo der 2. Beethoven-Sinfonie zitiert, während der Kontrapunkt hierzu an Haydns D-Dur-Sinfonie erinnert – eine Verbeugung voll Ehrfurcht und Humor vor den großen Meistern, die dem jungen Brahms wohl anstehet. Der letzte Satz, ein stürmisch-jugendfrisches Rondo, strahlt ebenfalls von früher Laune. Es einer feurigen Coda.

Dr. Dieter Härtwig

Programmblätter der Dresdner Philharmoniker
Redaktion: Dr. Ingrid Dieter Härtwig

Spezialrat 981/02 – Chefdrucker: Prof. Herbert Kugel
Druck: GGV, Prod.-Stätte Pflm 11/25-12 193 099-11-82
GVP – 25 M



SONDERKONZERT