

dresdner  
philharmonie

7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

1969/70

D R E S D N E R P H I L H A R M O N I E

Sonntag, den 1. März 1970, 20 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Kurt Masur

Solistin: Hanne-Lore Kuhse, Berlin, Sopran

**Peter Tschaikowski**  
1840–1893

**Romeo und Julia – Fantasie-Ouvertüre**

**Richard Strauss**  
1864–1949

**Vier letzte Lieder für Sopran und Orchester**

Frühling (Hesse)

September (Hesse)

Beim Schlafengehen (Hesse)

Im Abendrot (Eichendorff)

PAUSE

**Franz Schubert**  
1797–1828

**Sinfonie h-Moll (Unvollendete)**

Allegro moderato

Andante con moto

**Richard Wagner**  
1813–1883

**Vorspiel und Isoldes Liebestod  
aus „Tristan und Isolde“**



KAMMERSÄNGERIN HANNE-LORE KUHSE, aus Schwaan in Mecklenburg stammend, studierte 1941 bis 1949 bei der Gesangspädagogin Charlotte Menzel am Rostocker Konservatorium und 1949 bis 1951 bei Helene Schlusnus am Steinschen Konservatorium in Berlin sowie bei Paul Lohmann in Potsdam. Über die Bühnen in Gera (1951/52), Schwerin (1952–1959), Leipzig (1959–1964) kam sie 1964 an die Deutsche Staatsoper Berlin, wo sie bereits seit 1956 ständige Gastverpflichtungen wahrnahm. Zu ihren Hauptpartien gehören die Leonore, Donna Anna (Don Giovanni), Tosca, Lady Macbeth, Abigail (Nabucco), Turandot und vor allem die Isolde, Senta, Walküre und Brünnhilde. Hanne-Lore Kuhse erwarb sich besonders als Wagner-Sängerin einen hervorragenden Ruf. Gastspiele führten die Künstlerin an viele Opernbühnen der Welt. 1962 wurde sie mit dem Nationalpreis der DDR ausgezeichnet. Sie machte zahlreiche Schallplattenaufnahmen, darunter auch mit der Dresdner Philharmonie unter Kurt Masur.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner  
Philharmonie

## ZUR EINFÜHRUNG

Peter Tschaikowskis *Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“* nach Shakespeare, heute zu den beliebtesten Werken des Komponisten gehörend, hatte anfangs einen ausgesprochenen Mißerfolg und stieß überall auf Ablehnung. Nach der Uraufführung der im Herbst 1869 entstandenen Komposition, die 1870 in Moskau im Rahmen der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft stattfand, schrieb Tschaikowski in einem Brief: „Meine Ouvertüre ‚Romeo und Julia‘ hatte hier keinen Erfolg und fiel durch“, und auch weitere Interpretationen der Ouvertüre im Jahre 1876 in Wien und Paris wurden für den Komponisten deprimierende Mißerfolge. So schrieb der gefürchtete Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick nach der dortigen, von dem berühmten Dirigenten Hans Richter geleiteten Aufführung: „Das zweite philharmonische Konzert brachte eine Ouvertüre zu Shakespeares ‚Romeo und Julia‘ von dem russischen Komponisten P. I. Tschaikowski. Diese Ouvertüre war neu, neu und befremdend; denn daß diese seelenlose, von grauen Dissonanzen und wildem Lärm durchtobte Tonschlacht eine Illustration der zartesten Liebestragödie sein soll, das hätten die wenigsten Zuhörer zu denken gewagt. Das Stück schien bereits mit völligem Stillschweigen übergangen, als einige Hände sich in heftigem Applaus regten und damit das Signal zu einem ziemlich allgemeinen und schnell absiegenden Zischen gaben.“ Dennoch steht heute fest, daß die „Romeo-und-Julia-Ouvertüre“ eines der ersten wirklichen Meisterwerke des zur Entstehungszeit knapp 30jährigen Tschaikowski darstellt, der die Komposition übrigens selbst sehr liebte und sie nach der Fertigstellung noch zweimal (1870 und 1879) umarbeitete. Er fühlte sich zu diesem Sujet so hingezogen, daß er auch eine Oper nach der Tragödie Shakespeares, dem berühmtesten Liebesdrama der Weltliteratur, plante, von der allerdings nur ein Duett erhalten ist.

Die Ouvertüre, die sich durch melodische Erfindungskraft und Feinheit der Instrumentation, Klangschönheit und dramatischen Schwung auszeichnet und eine bemerkenswerte Geschlossenheit der Wirkung erreicht, folgt in ihrer Anlage nicht dem Handlungsverlauf der Shakespeare-Tragödie. Sie gibt vielmehr in ihrem sorgfältig gegliederten musikalischen Verlauf den Inhalt des Dramas durch eine sinfonische Darstellung des Schicksals der Handlungsträger, des dramatischen Grundkonflikts wieder. Drei Hauptthemen tragen das musikalische Geschehen des Werkes. Feierlich, choralartig erklingt das auch später wieder erscheinende Thema der Einleitung (*Andante non tanto, quasi moderato*), das den gütigen Pater Lorenzo, den Beschützer der Liebenden, charakterisieren soll. Im Hauptteil (*Allegro giusto*) werden zu Beginn in temperamentvoller Weise die Kämpfe der beiden feindlichen Adelsgeschlechter geschildert, denen Romeo und Julia entstammen; energisch, rhythmisch prägnant ist das hier zugrunde liegende Thema. In starkem Gegensatz dazu steht das sehnsuchtsvoll-leidenschaftliche, lyrische dritte Hauptthema, das ausdrucksvolle „Liebesthema“ des durch den Zwist der Eltern in den Tod getriebenen unglücklichen Paares. Nach der Gegenüberstellung dieser Themen in Durchführung und Reprise bildet ein ruhiger Nachsatz (*Moderato assai*), formal der langsamen Einleitung entsprechend, den Ausklang der Komposition.

Im September 1948 – ein Jahr vor seinem Tod – vollendete der 84jährige Richard Strauss in Montreux jene Kompositionen, mit denen er Abschied von der Welt nahm und die erst nach seinem Tode, nämlich am 22. Mai 1950, durch Kirsten Flagstad mit dem Philharmonia Orchestra London unter Wilhelm Furtwängler, erstmalig der Öffentlichkeit vorgestellt wurden: die *Vier letzten Lieder* nach Gedichten von Hermann Hesse und Joseph von Eichendorff für eine hohe Singstimme und Orchester. „Klingende Symbole der Altersvollendung“ hat der Strauss-Biograph Ernst Krause

diese Gesänge zu Recht genannt: „Welch ein Weg künstlerischer Läuterung und Verfeinerung von den melodisch und harmonisch auf breitere Wirkung berechneten frühen Liedern zur erhabenen, zwischen Hell und Dunkel schwebenden kristallinen Welt der Alterslyrik! Diese Lieder, des Meisters Schwanengesang, ein wahrhaft vollkommenes ‚letztes Werk‘, sind erfüllt von dämmernder, abendgoldener Abschiedsstimmung. Gesänge des sinkenden Lebens, gesungen voll Wehmut, doch voll Zuversicht auf das Kommende. Ihre Melodie ist nicht mehr gegenständlich, ist ganz fließendes Melisma und schwingt sich in ‚freien Flügen‘ (Hesse) über alle stofflichen Bindungen. Die Krone der im Zeitmaß getragenen und meisterlich durchscheinend instrumentierten ‚Letzten Lieder‘ bildet ‚Im Abendrot‘ nach Eichendorffs Versen, das bei der Herausgabe ans Ende des Zyklus gestellt wurde. ‚Wie sind wir wandermüde – Ist dies etwa der Tod?‘, heißen die letzten Zeilen; und wie eine zarte Reminiszenz zieht im Horn das Hauptthema aus ‚Tod und Verklärung‘ vorüber. Dennoch ist es für Strauss bemerkenswert, daß er das Lied nicht in Schubertscher Schwermut ausklingen läßt, sondern nach der schicksalsschweren Frage nochmals das programmatische Lerchenmotiv anstimmt. Wie silbriger Glanz aus dem Tale des Todes tönt bis zuletzt der zart jubelnde Triller der Piccoloflöten, mit denen die beiden Vögel zuvor ‚nachträumend in den Duft‘ des Abendhimmels aufsteigen. Die anderen Gesänge sind nach Versen Hesses geschaffen. ‚Frühling‘ ist ein ‚Licht übergossenes‘ Bild heller Geistigkeit. ‚Beim Schlafengehen‘ kleidet Empfindungen des Abschieds in eine sanft modulierende Melodielinie, die von der Solovialine an den Sopran weitergegeben wird – das in seiner Meios-Süße am stärksten inspirierte Stück. ‚September‘ besingt in humorig-hoffnungssuchendem Ton das Blühen des Gartens und das Vergehen der Natur.“

## Richard Strauss: VIER LETZTE LIEDER

### Frühling - Hermann Hesse

In dämri-gen Grüften träumte ich lang  
von deinen Bäumen und blauen Lüften,  
von deinem Duft und Vogelsang.  
Nun liegst du erschlossen in Gleich und Zier  
von Licht übergossen wie ein Wunder vor mir.  
Du kennst mich wieder, du lockst mich zart,  
es zittert durch all meine Glieder  
deine selige Gegenwart.

### Beim Schlafengehen - Hermann Hesse

Nun der Tag mich müd gemacht,  
soll mein sehnliches Verlangen  
freundlich die gestirnte Nacht  
wie ein müdes Kind empfangen.  
Hände laßt von allem Tun,  
Stirn vergiß du alles Denken,  
alle meine Sinne nun  
wollen sich in Schlummer senken.  
Und die Seele unbewacht,  
will in freien Flügen schweben,  
um im Zauberkreis der Nacht  
tief und tausendfach zu leben.

### September - Hermann Hesse

Der Garten trauert,  
kühl sinkt in die Blumen der Regen.  
Der Sommer schauert  
still seinem Ende entgegen.  
Goldene tropft Blatt um Blatt  
nieder vom hohen Akazienbaum.  
Sommer lächelt erstaunt  
und matt in den sterbenden Gartenraum.  
Lange noch bei den Rosen  
bleibt er stehn, sehnt sich nach Ruh.  
Langsam tut er die müd gewordenen Augen zu.

### Im Abendrot - Joseph von Eichendorff

Wir sind durch Not und Freude  
gegangen Hand in Hand;  
vom Wandern ruhen wir  
nun überm stillen Land.  
Rings sich die Täler neigen,  
es dunkelt schon die Luft,  
zwei Lerchen nur noch steigen  
nachträumend in den Duft.  
Tritt her und laß sie schwirren,  
bald ist es Schlafenszeit,  
daß wir uns nicht verirren  
in dieser Einsamkeit,  
O weiter, stiller Friede,  
so tief im Abendrot.  
Wie sind wir wandermüde –  
ist dies etwa der Tod?

Die Unvereinbarkeit zwischen Kunst und Leben, Wahrheit und bürgerlicher Wirklichkeit seiner Zeit erkannte Franz Schubert um so mehr, je reifer er wurde. Seit 1819 bemächtigte sich dieser tragische Antagonismus seines Liedschaffens, seiner Kammermusik und schließlich seiner Sinfonik. Wie der schmerzlich-heftige Streichquartett-Satz c-Moll aus dem Jahre 1820 blieb auch die Sinfonie h-Moll von 1822 ein Torso und ging als Schuberts „Unvollendete“ in die Musikgeschichte ein. Zwingende äußere Gründe für die Nichtvollendung des Werkes gab es nicht. Daß Schubert es nicht zum Abschluß brachte, lag wohl an der noch nicht überwundenen Unschlüssigkeit seiner Haltung: Auf der einen Seite spürte er die Übermächtigkeit jener für ihn neuen und schmerzhaften gesellschaftlichen Erkenntnis, auf der anderen Seite konnte er sich nur zögernd von einer alten Illusion lösen, vom ungetrübten Leben in der Kunst. So müssen wir uns mit den zwei vollendeten Sätzen der Sinfonie begnügen, die uns Schuberts Durchbruch zu einer neuen, konflikthafter sinfonischen Sprache belegen, deutlich am Beethovenischen Vorbild orientiert und doch eigenständig. Wirklich tragische Gedanken finden in dem ergreifenden Werk Ausdruck. Nicht die Zerwürfnisse mit dem Vater bilden, wie vielfach angenommen wurde, den Kern des dargestellten Konflikts, sondern seine tragische Lebenserfahrung, daß seine humanistische Lebensverbundenheit unvereinbar war mit den sich unaufhaltsam durchsetzenden kapitalistischen Produktionsverhältnissen, wenn ihm auch diese Ursache zu seinem Konflikt mit der Welt letztlich undurchschaubar blieb. Halten wir uns an seine Worte: „Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilte mich die Liebe und der Schmerz“ – darin liegt auch der Leitgedanke seiner „Unvollendeten“ beschlossen.

Das der Sinfonie in den Bässen gleichsam mottohaft vorangestellte düstere achttaktige Thema, das in der Durchführung und der Coda des ersten Satzes (Allegro moderato) eine große Rolle spielt, läßt diesen Leitgedanken deutlich werden. Nach einem schmerzlichen Klagegesang in Oboen und Klarinetten, einem Hornruf stimmen die Celli, dann die Violinen eine wunderbare Ländlermelodie an, die so recht die Herzlichkeit, Wärme und Volkstümlichkeit demonstriert, deren Schubert fähig war. Aber dieser Gesang von der Liebe wird von brutalen Fortissimo-Schlägen des Orchesters unterbrochen, bis die Melodie wieder Kraft findet, sich durchzusetzen. Wie schon die Exposition spiegelt auch der weitere dramatische Verlauf des ersten Satzes die „Zerteiltheit“ in Schmerz und Liebe wider. Das fatalistische Mottomotiv verwandelt sich in ein heroisches Kampfmotiv. Doch den heftigen Kämpfen und Auseinandersetzungen ist kein Sieg beschieden. Mit drei gebieterischen Schlägen scheint der Schmerz über die Liebe zu siegen, der Tod über das Leben.

Der zweite Satz (Andante con moto) versucht, fern von den Kämpfen des ersten Satzes einen Märchenfrieden zu gestalten, seine träumerische Ruhe vor dem Einbruch des Schmerzes, der Realität zu bewahren. Eine friedvolle Kantilene vermag denn auch im ersten Teil den Eindruck tiefer Ruhe und Ergebenheit zu erzeugen. Doch bald kommt es wieder zu einer großen Klageszene. Der Schmerz bricht erneut auf, bis er sich abermals in Liebe verwandelt. In der Reprise scheint dann die Verzweiflung noch gesteigert, bis eine endgültige Besänftigung in Wohlklang und Frieden eintritt.

Über sein Musikdrama „Tristan und Isolde“ (1859), das ganz aus persönlichem Erleben herauswuchs, schrieb Richard Wagner u. a.: „Mit ... Zuversicht versenkte ich mich ... in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete ... aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form. Aller Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab.“ Wagners „Hypertrophie der Empfindsamkeit“, seine individualistisch-psychologische Tonsprache, die aufs feinste seelische Empfindungen und Regungen nachspürt, hat in diesem Werk unbestreitbar ihren

Höhepunkt erreicht. „Innerer Seelenbewegung“, unstillbarer Liebesehnsucht verleiht auch das instrumentale Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ Ausdruck, das Wagner selbst folgendermaßen deutete: „Tristan führt als Brautwerber Isolde seinem König und Oheim zu. Beide lieben sich. Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint ...“ Das flehend-drängende Sehnsuchtsmotiv, das vielfach abgewandelt wiederholt wird, steht am Beginn des Vorspiels. Seine Chromatik, seine „seufzerischen Vorhalte“, seine mehrdeutige, zerfließende Harmonik bei wenig ausgeprägter Rhythmik ist typisch für den „Tristan“-Stil.

„Isolde's Liebestod“, der Schluß des Musikdramas, der vorwiegend auf Motive aus dem zweiten Akt (Liebestod-Motiv und Motiv der Liebesentzückung) zurückgreift, gibt geichsam die Antwort auf die Frage der unstillbaren Sehnsucht des Vorspiels: „Was das Schicksal trennte, lebt nun verklart im Tod auf; die Pforte der Vereinigung ist geöffnet, über Tristans Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehns, ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar ...!“ (R. Wagner)

Dr. Dieter Härtwig

#### Isolde's Liebestod - Richard Wagner

Mild und leise wie er lächelt,  
wie das Auge hold er öffnet,  
seht ihr's, Freunde? Seht ihr's nicht?  
Immer lichter wie er leuchtet,  
sternumstrahlet hoch sich hebt?  
Seht ihr's nicht?  
Wie das Herz ihm mutig schwillt,  
voll und hehr im Busen ihm quillt?  
Wie den Lippen, wannig mild,  
süßer Atem sanft entweht:  
Freunde! Seht!  
Führt und seht ihr's nicht?  
Höre ich nur diese Weise,  
die so wundervoll und leise,

wonnekliegend, alles sagend,  
mild versöhnend aus ihm tönend  
in mich dringet, auf sich schwinget,  
hold erhallend um mich klinget?  
Heller schallend, mich umwallend,  
sind es Wellen sanfter Lüfte?  
Sind es Wagen wanniger Düfte?  
Wie sie schwellen, mich umrauschen,  
soll ich atmen, soll ich lauschen?  
Soll ich schlürfen, untertauchen?  
Süß in Düften mich verhauchen?  
in dem wogenden Schwall, in dem tönenden  
in des Welt Atems wehendem All, [Schall,  
ertrinken, versinken, – –  
unbewußt, – – höchste Lust!

VORANKÜNDIGUNGEN :

Donnerstag, den 19. März 1970, 20 Uhr, Kulturpalast

8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Lothar Seyfarth

Solist: wird noch bekanntgegeben

Werke von Thiele, Brahms und Tschaikowski (Klavierkonzert b-Moll) Freier Kartenverk.

Sonnabend, den 28. März 1970, 20 Uhr, Kulturpalast

9. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Lothar Seyfarth

Solistin: Annerose Schmidt, Leipzig, Klavier

Werke von Tittel, Mozart und Brahms

Freier Kartenverkauf

---

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1969/70 – Chefdirigent: Kurt Masur

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Druck: veb polydruck - Werk III Pirna III-25-12 1,6 III-25-12 ItG 009-19-70