

1 8 7 0 - 1 9 7 0

•resdner
•hilharmonie

2. PHILHARMONISCHES KONZERT

1970/71

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

Freitag, den 2. Oktober 1970, 20 Uhr

Sonnabend, den 3. Oktober 1970, 20 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

2. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Seiji Ozawa, Japan/USA

Johann Christian Bach Sinfonie D-Dur op. 18 Nr. 4
1735-1782
Allegro con spirito
Andante
Rondo (Presto)

Charles Ives Sinfonie Nr. 4
1874-1954
Prelude (Maestoso)
Allegretto
Fuge (Andante moderato)
Very slowly - Largo maestoso

Soloklavier: Rolf Dieter Arens, Leipzig
DDR-Erstaufführung

PAUSE

Peter Tschaikowski Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36
1840-1893
Andante sostenuto - Moderato con anima
Andantino in modo di canzona
Scherzo (Allegro)
Finale (Allegro con fuoco)



SEIJI OZAWA genießt im internationalen Musikleben bereits das Ansehen einer Kapazität seines Faches, abgleich er noch der jüngeren Dirigentengeneration angehört; er wurde 1935 in Hoten (Japan) geboren. Dieser Künstler verfügt über ungewöhnliche musikalische Begabung, Einfühlungsvermögen, Faszinationskraft, hohes technisches Können und eine profunde Werkkenntnis. Als Chefdirigent des Japanischen Philharmonischen Orchesters und des Sinfonieorchesters von San Francisco sowie als musikalischer Leiter des Festivals von Tanglewood (Orchester von Boston) bietet sich ihm ein weites Aufgabengebiet, das er alljährlich nach durch eine Vielzahl von Auslandsgastspielen anreichert. Mit den führenden Orchestern der USA (u. a. in Chicago, Philadelphia, New York . . .) gab er Aufsehen erregende Konzerte, leitete nicht minder erfolgreich einige der besten europäischen Klangkörper wie das Concertgebouw-Orchester Amsterdam, die Wiener Sinfoniker anlässlich der Wiener Festwochen, im Rahmen des Festivals von Besancon das National Orchester des O. R. T. F., dirigierte die Berliner Philharmoniker, gab mehrere Konzerte in der Mailänder Scala und musizierte wiederholt mit den Wiener Philharmonikern zu den Salzburger Festspielen, leitete dort die Neuinszenierung von „Cosi fan tutte“ und eine Aufführung des Requiems von Hector Berlioz.

ZUR EINFÜHRUNG

Johann Christian Bach, jüngster Sohn Johann Sebastian Bachs, wurde nach des Vaters Tod musikalisch ausgebildet von seinem Bruder Carl Philipp Emanuel. 1754 unternahm er eine Italienreise und wurde in Bologna Schüler Padre Martinis. Einige Jahre später ernannte man ihn zum Domorganisten in Mailand, 1762 ging er nach London als Musikmeister der englischen Königin und gründete 1764 gemeinsam mit K. F. Abel die „Bach-Abel-Konzerte“. Johann Christian Bach, dessen Ruhm zu Lebzeiten den des Vaters und seiner Brüder weit überstrahlte, allerdings nach seinem Tode rasch verblaßte, hinterließ ein umfangreiches schöpferisches Werk, etwa 20 Opern, zwei Oratorien, viele Kantaten, Arien, Sinfonien, Klavierkonzerte, Klaviersonaten, Streicher- und Bläserduos, Trios, Quartette, Quintette, Sextette u. a. Erst in unserem Jahrhundert fand das Schaffen des „Mailänder“ oder „Londoner“ Bach wieder verdiente Wertschätzung. Sein Stil, der die Eigentümlichkeiten der „Mannheimer“ mit der anmutig-kantablen italienischen bzw. galanten französischen Manier verband, war von großem Einfluß auf W. A. Mozart, der an seinen Vater über ihn schrieb: „... ich liebe ihn (wie Sie wohl wissen) von ganzem Herzen – und habe Hochachtung für ihn ...“

Als Sinfoniker hat Johann Christian unter den Bachschen Söhnen wohl die größte Bedeutung. Sein Weg führte von der italienischen Theatersinfonie zur Konzertsinfonie, wobei sich beide Gattungen in der Gesamtanlage wie im Aufbau der einzelnen Sätze – der Typus seiner Sinfonie ist dreisätzig –, in der Bildung und Entwicklung der Themen wie in der Behandlung des Orchesters allerdings völlig gleichen. Unter den über 60 erhaltenen Sinfonien und Ouvertüren des Komponisten ragt die heute erklingende, vermutlich 1781 im Druck erschienene Sinfonie D-Dur op. 18 Nr. 4 durch die unbeschwerte Anmut und heitere Grazie, den Esprit der formvollendeten, leichtbeschwingten schnellen Ecksätze heraus, die einen von kantabler Melodik erfüllten, schwärmerisch-pastoralen Andantesatz umschließen. Das lebenswerte Werk ist ganz im „französischen Geschmack“ gehalten, insbesondere der abschließende Rondosatz mit seinen beiden zierlichen „Couplets“ und der geistreich zusammenfassenden Coda.

Eine in jeder Hinsicht ungewöhnliche und eigenwillige Persönlichkeit war der Amerikaner Charles Ives (1874–1954), der als der große Impressionist der amerikanischen Musikgeschichte bezeichnet, dessen Kunst aber auch mit der Dichtung Walt Whitmans verglichen worden ist. Im Grunde jedoch entzieht sich das Werk dieses Mannes, vier Sinfonien und andere Orchesterwerke, Kammermusik, Vokalwerke, Klavier- und Orgelkompositionen, einer exakten stilistischen Zuordnung durch seine Eigengeprägtheit und Vielschichtigkeit.

„Die Musik von Ives mit ihren harten Harmonien und unaufgelösten Dissonanzen, ihrer Polytonalität und ihrer Polyrhythmik wird heute von amerikanischen Kritikern als eine Vorahnung von Schönberg, Strawinsky und Milhaud bezeichnet“, stellte der amerikanische Musikologe Sidney Finkelstein fest. „In Wirklichkeit unterschieden sich seine Ansichten wesentlich von denen seiner Zeit-

genossen. Sein Herz und seine Gedanken lebten in der Vergangenheit. Seine demokratischen Anschauungen, die durchdrungen waren von einer tiefen Liebe zum Volk, mündeten in eine Art Traumvision von der einstigen Kleinstadtdemokratie in Neu-England mit einem engverbundenen Zusammenleben aller ohne Unterschiede, das in Zusammenkünften der Einwohner, Sonntagsschulen für Kinder, Picknicks, unterhaltsamen politischen Versammlungen, gemeinschaftlichen Gottesdiensten und Festlichkeiten an Nationalfeiertagen bestand. Es muß gesagt werden, daß diese ‚klassenlose‘ Kleinstadtdemokratie in Wirklichkeit immer nur in einem sehr geringen Ausmaß existiert hat, daß sie größtenteils Legende ist. Charles Ives hat in seiner Kindheit nur noch Überreste dieses Zusammenlebens aller Einwohner, wie es vor dem Bürgerkrieg vorhanden gewesen ist, kennengelernt. Seine geistigen Helden waren mutige Männer wie die amerikanischen Schriftsteller Emerson und Thoreau, welche die Kommerzialisierung und Korruption in ihrer Zeit bekämpft haben, jedoch vom Standpunkt einer transzendenten und idealistischen Philosophie.“

Obwohl Ives ein absoluter Einzelgänger war – er lebte in ziviler Selbstisolation und besuchte nur zwei Konzerte in seinem Leben, in denen seine Kompositionen aufgeführt wurden, er besaß kein Rundfunkgerät und las nur selten Zeitungen –, glaubte er dennoch an die Wirkung von Massenaktionen. Er war ein Demokrat voller Begeisterung, aber mit unklaren Zielen. Seine musikalische Ausbildung hatte er vom Vater, einem Militärkapellmeister, erhalten. Besonders klassische Meister wie Bach, Händel, Beethoven und Brahms beeindruckten den frühreifen jungen Musiker, der bereits als 13jähriger reguläre Organistendienste versah. Nach Abschluß seiner Studien (u. a. bei Horatio Parker, H. R. Shelley) mußte er einen Brotberuf ergreifen und wurde Schreiber in einer Versicherungsgesellschaft. In der Freizeit beschäftigte er sich mit seinen Kompositionen, in denen er, ohne mit der zeitgenössischen europäischen Musikentwicklung vertraut zu sein, durch eigene kühne Neuerungen die künftige Entwicklung zu sogenannter Polytonalität, Atonalität, Polyrhythmik und -metrik selbstständig vorwegnahm. 1907 eröffnete er eine gutgehende Versicherungsanstalt, die ihm finanzielle Unabhängigkeit verschaffte. Der Großteil seiner Kompositionen entstand vor 1921; eine schwere Erkrankung verhinderte spätere schöpferische Tätigkeit. Wenige seiner Arbeiten wurden beachtet bzw. aufgeführt – bis etwa um 1930, als er längst aufgehört hatte zu komponieren.

Seine 4. Sinfonie komponierte Charles Ives in den Jahren 1911 bis 1916; erste Pläne reichten bereits bis 1909 zurück. Nachdem es zu Lebzeiten des Komponisten lediglich zu Aufführungen der ersten beiden Sätze 1927 in New York und 1929 in San Francisco wie 1933 des dritten Satzes gekommen war, gelangte das gesamte Werk am 26. April 1965 in New York durch das Amerikanische Sinfonieorchester unter Leopold Stokowski zur Uraufführung. Über die als eine der progressivsten Schöpfungen des amerikanischen Komponisten geltende 4. Sinfonie, in der sich naturgemäß die Widersprüchlichkeit seines idealistischen Weltbildes widerspiegelt, äußerte Henry Bellmann nach Gesprächen mit dem Autor u. a.: „Diese Sinfonie besteht aus vier Sätzen – eine Prelude, ein Satz in komödienthafter Stimmung, eine majestätische Fuge

und ein Finale von transzendenter geistigen Gehalt. Das ästhetische Programm des Werkes ist die forschende Frage nach dem Wie und Warum des menschlichen Lebens. Das ist besonders die Bedeutung des Prelude. Die drei folgenden Sätze geben die verschiedenen Antworten, die das Leben erteilt. Der zweite Satz ist kein Scherzo. Er ist eine Komödie in dem Sinne wie das amerikanische Schriftstellers Hawthorne's „Celestial Railroad“ eine Komödie ist . . . Der letzte Satz ist eine Apotheose des vorangegangenen Geschehens.“

Der Komponist verschmolz in der 4. Sinfonie Teile aus anderen Werken, die er zu jener Zeit geschaffen hatte, z. B. verwendete er Teile des zweiten Satzes der 2. Klaviersonate. Vor allem aber bezog er, um die Gefühlswelt des amerikanischen Volkes auszudrücken, in starkem Maße – und das kennzeichnet überhaupt seine Schaffensweise – amerikanische Volkslieder, volkstümliche Melodien wie kirchliche Hymnen, patriotische Lieder und Märsche motivisch ein. Diese Elemente begegnen – in feiner Verarbeitung – in allen vier Sätzen. „Die manchmal befremdenden, spröden und verwickelten Durchführungen, die er sich ausdachte, sollen eine Widerspiegelung philosophischer Gedanken sein. In seiner Geringschätzung der traditionellen Harmonie bezogte er seine Verachtung materieller Beweggründe“ (S. Finkelstein).

Nach dem philosophisch „befrachteten“ Prelude ist besonders der komplizierte zweite Satz der Sinfonie bezeichnend für die Eigenart der Ives'schen Kunst. Da er nie an Aufführungen seiner Werke gedacht und sich nicht um Fragen der Aufführungspraxis gekümmert hat, stellt er die Ausführenden vor heikle harmonische und rhythmische Schwierigkeiten, verlangt er einen riesigen Aufführungsapparat (in der „Vierten“ z. B. zusätzlich umfangreiches Schlagzeug, ein Soloklavier, ein zeitweise vierhändig zu bearbeitendes Orchesterklavier und Orgel). Im 2. Satz koppelt er sogar zwei Orchesterkörper, fordert er eine Simultankombination von $\frac{6}{8}$ -, $\frac{3}{4}$ -, $\frac{3}{8}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takt, wodurch die Mitwirkung eines Kodirigenten erforderlich wird. Komplizierte Polymetrik, sogenannte „Tontrauben“, dissonierende Kontrapunktik, überhaupt freier Gebrauch der Dissonanz innerhalb einer im wesentlichen einfachen Tonalität, bedingt durch den Einbezug volkstümlicher Melodien (hier z. B. von „Yankee Doodle“, „Long Long Ago“) – das alles steht nebeneinander. Ives ging es nicht in erster Linie um Folgerichtigkeit seiner Methode, sondern um den wirkungsvollsten musikalischen Ausdruck seines Gefühls. Der zweite Satz beginnt mit Klängen, als erwache eine Stadt. Dann wird ein „Jahrmarkt der Eitelkeit“ kritisiert, wobei der Komponist sogar Elemente der Salonmusik, Zirkusmelodien und -rhythmen einbezieht, ja sogar Beethoven zitiert. Der dritte Satz hat demgegenüber keinen Karikatur-Charakter; er huldigt altväterlicher Fugentradition, besitzt hymnischen Ausdruck und weist eine einfache Instrumentation auf. Als Einleitung zum Finale erscheint eine lange, schwierige Schlagzeugepisode, die als rhythmischer Hintergrund während des ganzen Satzverlaufes spürbar bleibt. Dieser Schlagzeugklang bestimmt auch – nach einem letzten Liedzitat – den wie in der Ferne verläschenden Schluß der Sinfonie.

„Das russische Element in meiner Musik im allgemeinen – das heißt die dem russischen Lied verwandte Art und Weise der Melodieführung und ihre Harmonisie-

– ist darauf zurückzuführen, daß ich, in völliger Weltabgeschiedenheit geboren, von frühester Kindheit an von der unbeschreiblichen Schönheit der charakteristischen Züge der Volksmusik durchdrungen war und ich das russische Element in allen seinen Erscheinungsformen bis zur Leidenschaft liebe, mit einem Wort, daß ich eben ein Russe bin im erschöpfendsten Sinne des Wortes.“ Diese Worte Peter Tschaikowskis treffen in besonderer Weise auf seine in den Jahren 1877/78 (in unmittelbarer Nachbarschaft zur Oper „Eugen Onegin“) entstandene, am 10. Februar 1878 in Moskau uraufgeführte Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36 zu, in der sich eine starke innere Beziehung zur Volksmusik seiner Heimat deutlich widerspiegelt. Eine schwere, durch das Scheitern seiner unglücklichen Ehe bedingte Lebens- und Schaffenskrise des Meisters, aber auch der Beginn neuer künstlerischer und menschlicher Gesundung fanden in dieser Sinfonie ihren Niederschlag. Tschaikowski widmete das Werk seinem „besten Freunde“, seiner Gönnerin Nadjesda von Meck, die ihm seit 1877 als verständnisvolle, seine Musik bewundernde Freundin zur Seite stand und ihn durch finanzielle Unterstützung für lange Zeit von materiellen Sorgen unabhängig machte. Durch den hochinteressanten Briefwechsel zwischen dem Komponisten und Frau von Meck, die sich übrigens bekanntlich persönlich niemals gesehen haben (was Anlaß zu zahlreichen romanhaften Deutungen dieses ungewöhnlichen Freundschaftsverhältnisses gegeben hat), erhalten wir gerade im Falle der vierten Sinfonie wesentliche Aufschlüsse über Haltung und Anliegen des Werkes. Obwohl Tschaikowski anderen (so auch seinem Schüler Sergej Tanejew) gegenüber leugnete, daß die neue Sinfonie programmatisch zu deuten sei, berichtete er jedoch Frau von Meck in einem ausführlichen Brief von einem eigentlich nur für sie bestimmten Programm der einzelnen Sätze: „Unsere Sinfonie hat ein Programm, das heißt, es besteht hier die Möglichkeit, in Worten darzulegen, was sie auszudrücken sucht.“

Der sehr umfangreiche erste Satz beginnt mit einer Einleitung, die nach Tschaikowski „den Keim der ganzen Sinfonie, ohne Zweifel die Kernidee“ enthält; der rhythmisch prägnante Triolengedanke des Anfangs symbolisiert das „unerbittliche Fatum, jene Schicksalsgewalt, die unser Streben nach Glück hindert, die eifersüchtig darüber wacht, daß Glück und Friede nicht vollkommen und ungetrübt seien“. Neben diesem Grundthema bestimmen zwei weitere Themen, eine schwebend-olegische, sehnsüchtige Walzermelodie, das eigentliche Hauptthema, und ein lieblicher, von der Klarinette vorgetragener Seitengedanke den an großen dramatischen Steigerungen, Kämpfen und Auseinandersetzungen ungemein reichen Satz, der in unerbittlicher Härte endet.

Liedhaft-schlicht ist das folgende lyrische Andantino mit seinem ausdrucksvollen volksliedartigen Hauptthema. „Das ist jenes melancholische Gefühl, das sich des Abends einstellt, wenn man allein darsitzt, von der Arbeit ermüdet. Ein ganzer Schwarm von Erinnerungen taucht auf. Das Leben hat einen erschöpft. Wie schön ist es, auszuruhen und zurückzublicken. Vieles kommt einem ins Gedächtnis zurück. Es gab freudige Augenblicke, in denen das junge Blut überschäumte und das Leben einen befriedigte. Es gab auch schwere Augenblicke, unersetzliche Verluste. All das liegt schon irgendwie in der Ferne. Traurig und doch süß ist es, in die Vergangenheit hinabzutauchen . . .“



„Der dritte Satz drückt keine bestimmten Empfindungen aus. Es sind allerlei Bilder, die einem durch den Sinn schweben, wenn man ein Gläschen Wein getrunken hat und leicht berauscht ist. Es ist einem weder heiter noch traurig ums Herz. Man denkt an nichts, gibt die Vorstellungskraft frei. Da taucht plötzlich das vergessene Bild betrunkenen Bäuerlein und ein Gassenhauer auf . . . dann zieht irgendwo in der Ferne Militär vorüber. Es sind abgerissene Bildfetzen, wie sie uns beim Einschlafen durch den Sinn huschen“ (Tschaikowski). Dieser Scherzo-Satz besticht vor allem durch seine wirkungsvolle, aparte Instrumentierung. Während im ersten Teil, Pizzikato ostinato, nur Streicher eingesetzt werden, kommen im zweiten Teil ausschließlich Holzbläser, im dritten Teil nur Blechbläser zur Anwendung, und „am Schluß plaudern alle drei Gruppen nacheinander in kurzen Phrasen“.

Variationen über das russische Volkslied „Auf dem Feld die Birke stand“ enthält das stürmisch einsetzende Finale. Die Düsternis des ersten Satzes wird hier schließlich in ein festlich glänzendes Dur umgewandelt, obwohl auch das Schicksalsmotiv der Einleitung wieder aufklingt. Lassen wir noch einmal die Deutung des Komponisten sprechen: „Wenn du in dir selbst keine Gründe zur Freude findest, dann schau auf die anderen Menschen. Geh unter das Volk, sieh, wie es sich zu vergnügen versteht, wie es sich schrankenlos den Gefühlen der Freude hingibt . . . Ein Volksfest findet statt. Doch kaum hast du dich selbst vergessen in der Betrachtung fremder Freuden, als das Fatum, das unentrinnbare Schicksal, aufs neue erscheint. Aber die anderen kümmern sich nicht um dich. O, wie fröhlich sie sind! Wie sind sie glücklich, weil alle ihre Gefühle unbefangen und einfach sind! Und du willst immer noch behaupten, daß alles in der Welt düster und traurig ist? Es gibt doch noch so viele einfache und schlichte Freude, und – du kannst leben!“

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNGEN:

Sonntag, den 25. Oktober 1970, 20 Uhr, Kulturpalast

3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Lothar Seyfarth

Solistin: Elisabeth Leonskaja, Sowjetunion, Klavier

Werke von Debussy, Ravel, Beethoven und Mozart

Freier Kartenverkauf

Sonntag, den 25. Oktober 1970, 20 Uhr, Saal des Landhauses

2. LANDHAUS-KONZERT

Werke von Ludwig van Beethoven

Anrecht D und freier Kartenverkauf

Freitag, den 30., und Sonnabend, den 31. Oktober 1970, jeweils 20 Uhr, Kulturpalast

Einführungsvorträge jeweils 19 Uhr Dr. Dieter Härtwig

3. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Witold Rowicki, VR Polen

Werke von Vivaldi, Haydn und Strawinsky

Anrecht A

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1970/71 – Chefdirigent: Kurt Masur

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Druck: veb polydruck Werk 3 Pirna – III-25-12 3,2 ItG 009-95-70