



resdner
hilharmonie

10. PHILHARMONISCHES KONZERT
1974/75



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

Sonnabend, den 7. Juni 1975, 20.00 Uhr

Sonntag, den 8. Juni 1975, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

10. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Günther Herbig

Solist: Hans Richter-Haaser, BRD, Klavier

Arnold Schönberg
1874–1951

Fünf Orchesterstücke op. 16

Vorgefühle (Sehr rasch)

Vergangenes (Mäßige Viertel)

Farben (Mäßig Viertel)

Peripetie (Sehr rasch)

Das obligate Rezitativ (Bewegte Achtel)

Ludwig van Beethoven
1770–1827

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 C-Dur op. 15

Allegro con brio

Largo

Rondo (Allegro)

PAUSE

Johannes Brahms
1833–1897

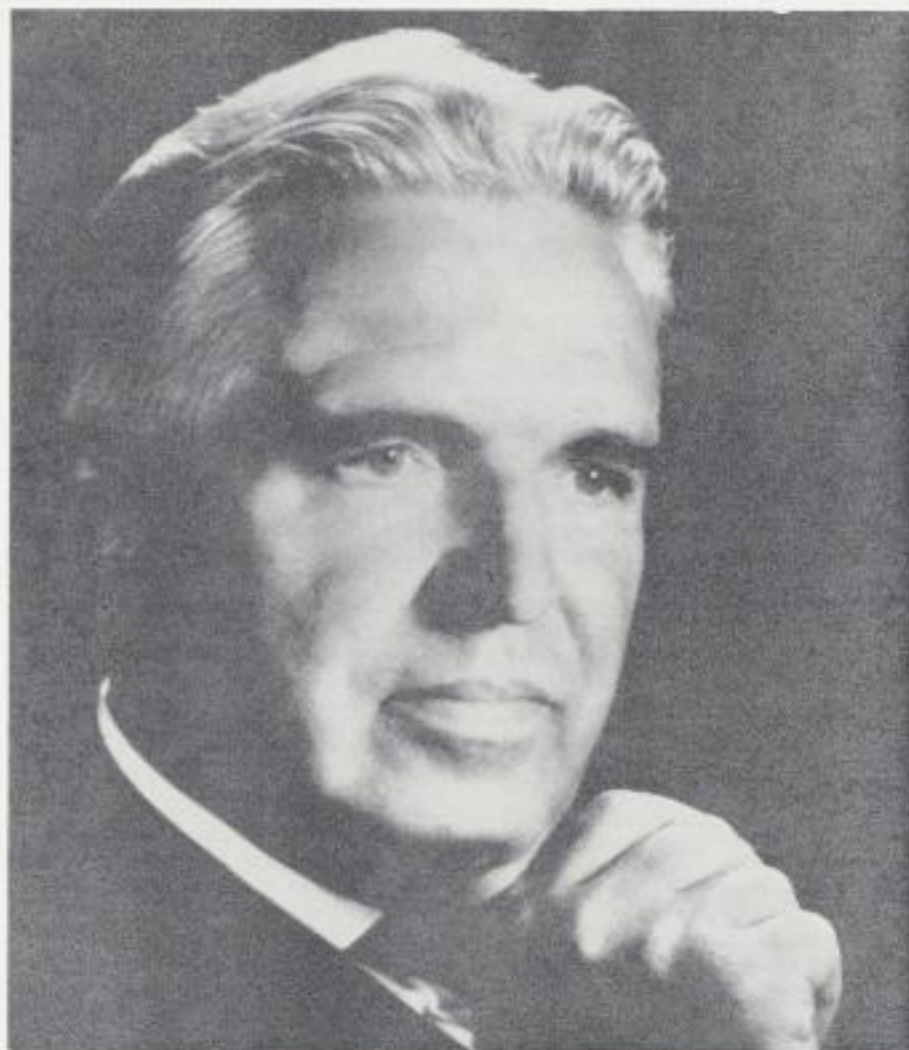
Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Allegro con brio

Andante

Poco Allegretto

Allegro



PROF. HANS RICHTER-HAASER wurde im Jahre 1912 in Dresden geboren. Er studierte am Dresdner Konservatorium und debütierte 1928. Aufführungen der Dresdner Staatsoper unter Fritz Busch und Karl Böhm und der Dresdner Philharmonie unter Scheinpflug, Ladwig und van Kempen beeindruckten den jungen Künstler nachhaltig, der 1930 den vielumworbeneen Bachstein-Preis gewann. Seit 1932 konzertierte Richter-Haaser, der zu den führenden deutschen Pianisten der Gegenwart aufstieg, in allen fünf Kontinenten. Er betätigte sich zeitweilig auch als Komponist und Dirigent. 1945 bis 1947 dirigierte er das Städtische Orchester in Detmold, wo er seit 1946 an der Nordwestdeutschen Musikakademie lehrt und seit 1955 einer Meisterklasse vorsteht. Mit der Dresdner Philharmonie musizierte er bereits am Beginn seiner Karriere (im Jahre 1932); seitdem war der prominente Künstler wiederholt zu Gast.



ZUR EINFÜHRUNG

Arnold Schönberg wurde im Jahr 1874 in Wien geboren. Er erwarb sich bei seinem Schwager Alexander von Zemlinsky, vor allem aber durch gründliches Selbststudium ein hervorragendes Wissen um den musikalischen Satz. Ab 1902 übte er eine eigene Lehrtätigkeit aus. Zu seinen berühmtesten Schülern gehörten in der Folgezeit Alban Berg, Anton von Webern, Hanns Eisler, Hans Erich Apostol, Hanns Jelinek, Ernst Krenek und Egon Wellesz. 1910 wurde er Lehrer an der Wiener Musikakademie, 1923 Leiter der Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste in Berlin. Vor dem Faschismus emigrierte er 1933 in die USA, wo er als Professor für Komposition an der Kalifornischen Universität in Los Angeles tätig war. Seit 1944 lebte er hier von einer geringen Rente und verstarb im Jahre 1951.

Arnold Schönberg dessen Geburtstag sich am 13. September vorigen Jahres zum 100. Male jährte, gehört zu den bedeutendsten Vertretern der bürgerlichen sogenannten „Neuen Musik“ unseres Jahrhunderts. Sein Name ist aufs engste mit der Herausbildung der zwölftönigen Setzweise in der musikalischen Komposition verbunden. („Der Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, gingen viele Vorversuche voraus. . . . Einheit und Ordnung waren es, die mich unbewußt diesen Weg geführt hatten.“) Schönbergs dritter Schaffensabschnitt (etwa seit 1920) brachte die Aufstellung der Lehre von den zwölf aufeinander bezogenen Halbtönen der Oktave, mit der der Komponist verantwortungsbewußt der Aufhebung der tonalen Bindungen in der bürgerlichen Musik seiner Zeit entgegenzutreten versuchte. Eine Synthese aus konstruktiver Logik und stärkster Expression, geniale Begabung, ein mathematisch-fundiertes System mit künstlerischer Intensität und musikalischem Ausdruck zu erfüllen – das ist es, was Schönbergs musikgeschichtliche Leistungen kennzeichnet, über deren Größe und Grenzen Hanns Eisler treffliche Beobachtungen und Analysen angestellt hat, die dem „Phänomen“ Schönberg im Anerkennenden wie im Kritischen sehr gerecht werden. Obwohl Schönberg selbst sagte: „Musik, die nicht aus dem Innern ihres Schöpfers kommt, kann nie gute Musik sein. . . . Auch in heutiger Zeit entbehrt ein Komponist ohne Romantik grundsätzlich der menschlichen Substanz“, immer noch besten Kräften danach handelte und in den Spätwerken der Emigrationszeit mehrfach zu tonalen Zentren zurückkehrte, spielen seine Werke im praktischen Musikleben unserer Zeit immer noch nicht wenig mehr als eine periphere Rolle.

Der im Wien der Jahrhundertwende aufgewachsene Schönberg begann seine künstlerische Entwicklung als Spätromantiker und enthusiastischer Apologet der Wagnerschen „Zukunftsmusik“. Seine frühen Werke bis zur sinfonischen Dichtung „Pelleas und Melisande“ stehen im Banne eines Brahms, Mahler, Richard Strauss und vor allem eines übersteigerten Wagnerismus.

In der mittleren Schaffensperiode (1908–1920) begab er sich immer intensiver auf die Suche nach neuen kompositionstechnischen Gestaltungsmitteln, die ihn bis an die Grenzen der Tonalität und bald auch in atonale Bereiche führte. Dieser Zeit entstammen die 1909 komponierten und 1912 in London uraufgeführten Fünf Orchesterstücke op. 16, die auf Grund ihrer erheblichen auführungstechnischen Schwierigkeiten nur selten im Konzertsaal erklingen. Der Leipziger Musikwissenschaftler Eberhardt Klemm, ein Kenner des Schönbergschen Oeuvres, äußerte zu dem Werk: „Die Stücke trugen ursprünglich keine Titel. Schönberg notierte dazu: ‚Was zu sagen war, hat die Musik gesagt. Wozu dann noch das Wort. Wären Worte nötig, wären sie drin. Aber die Kunst sagt doch mehr als Worte.‘ Als sich Schönberg endlich entschloß, zwar keinen Haupttitel, wohl aber Überschriften zu den einzelnen Stücken zu wählen, war der Verleger enttäuscht; er hatte irgendwelche ‚landesüblichen‘ erwartet. Sie blieben in der ersten Partiturausgabe von 1912 denn auch fort, stehen aber in der revidierten Ausgabe

von 1922. Sie lauten dort: I. ‚Vorgefühle‘, II. ‚Vergangenes‘, III. ‚Farben‘, IV. ‚Peripetie‘, V. ‚Das obligate Rezitativ‘. ‚Teils höchst dunkle‘ Titel, wie Schönberg selbst meinte, teils sind sie auf ‚Technisches‘ bezogen. Immerhin bezeichnen sie gewisse allgemeine Inhalte, wie sie im Umkreis des Expressionismus vor dem ersten Weltkrieg nicht ungewohnt waren.

Die Fünf Orchesterstücke sind Schönbergs einziges Orchesterwerk aus der Phase der freien Atonalität. Obwohl sie, durch mehrere Motive und Ausdruckscharaktere miteinander verbunden, ein Ganzes bilden, stellt sich jedes einzelne eine spezifische kompositorische Aufgabe. Die motivische Disposition des ersten Orchesterstücks ist von drastischer Ökonomie; Schon in den ersten 6 Takten, einer Art Exposition mit Hauptsatz und aufgelöstem Nachsatz, wird mit zwei melodischen Grundgestalten gearbeitet, die jeden Ton, also selbst ‚Nebensächliches‘, thematisieren. Zunächst haben diese Grundgestalten die Tonfolgen e-f-a und d-cis-g. Sie werden nicht nur miteinander kontrapunktisch verknüpft, sondern bilden den Akkordvorrat des ganzen Stückes. Die wichtigste Akkordauswahl nach der Wiederholung der äußerst komprimierten Exposition ist die Harmonie d-a-cis, die vor allem als liegender Akkord eingesetzt wird. Über ihm spielt sich eins der wildesten Ostinati ab, die je geschrieben wurden. Es verläuft kanonisch in Vergrößerung und Verkleinerung, nimmt also kontrapunktische Techniken vorweg, die später bei Schönberg zu höchster Virtuosität gelangt sind. Das völlig unsymmetrische, reisenlose Stück, dessen Form also ‚offen‘ ist, besitzt ein Pendant im vierten Stück, nur daß dieses die Kontraste noch mehr verschärft und sie auf noch engeren Raum zusammendrückt. Hieß das erste Stück ‚Vorgefühle‘ – Vorgefühle der Angst und der Katastrophe –, so nannte Schönberg das vierte nicht umsonst ‚Peripetie‘, den Wendepunkt im Drama; der Name ‚Scherzo‘ trübe, weil durch die Tradition vorbelastet, nicht mehr das Richtige.

Das zweite Stück mit dem Titel ‚Vergangenes‘ ist der Form nach traditionell; zumindest liegt ihm die Idee einer einfachen Liedform zugrunde. Es lassen sich zwei Hauptteile unterscheiden: ein thematischer, kontrapunktisch dichtgefügter Teil, dessen Orchestersatz äußerst aufgelockert ist, und ein statischer Teil, dessen Klangflächen aus amorphen, gleichwohl motivisch abgeleiteten Ostinatofiguren bestehen. Der musikalische Inhalt löst nun die Aufgabe, zwischen den gegensätzlichen Teilen zu vermitteln, so daß sie sich am Ende durchdringen.

Von beispielloser Gestaltung und außergewöhnlichem Ausdruck ist das dritte, das berühmte ‚Farben‘-Stück. Es beginnt mit dem unverwechselbaren, merkwürdig desolat klingenden Akkord c-gis-h-e-a, welcher in gleichen Zeitabständen wiederholt wird. Jede Wiederholung wechselt zugleich zwischen zwei verschiedenen Klangspektren, wobei stets ein Rest, also ein Teil der Klangfarben liegenbleibt und sich bei der nächsten Wiederholung mit dem anderen Klangspektrum überlappt. ‚Durch diesen, sich durch das ganze Stück hinziehenden Farbenwechsel der Akkorde‘, schrieb Webern, ‚entsteht ein eigentümlich schimmernder Klang, vergleichbar, wie Schönberg sagt, mit dem immerwechselnden Farbeindruck einer mäßig bewegten Seeoberfläche.‘ Ein anderer Schönberg-Schüler, Egon Wellesz, hatte 1921 mitgeteilt, daß das Stück auf eine Impression zurückgehe: eine Morgenstimmung auf dem Traunsee.

Im gleichen Zusammenhang schrieb Webern, daß die Fünf Orchesterstücke ‚ganz ungebunden‘ seien. ‚Man könnte hier vielleicht von einer Prosa der Musik reden.‘ Das formal ungebundene, Prosahafte wird besonders in Stück V, einem unsäglich schmerzlichen Walzer, auf merkwürdige Weise realisiert. Hier wird eine wie ein Rezitativ ‚sprechende‘ Hauptstimme durchweg, zuweilen beinahe ‚punktuell‘, durch die verschiedenen Orchesterinstrumente geführt. Sie ist aus unzähligen kleinsten Motiven zusammengesetzt, deren Ordnung schwer zu bestimmen ist. Immerhin wird das erste Motiv des Stückes – die Tonfolge e-dis'-d mehrmals schon

nach Reihenart behandelt, insofern ist diese Musik gar nicht so „athematisch“, wie sie oft hingestellt wird. Nur hat der melodische Verlauf nichts mehr zu tun mit herkömmlicher Motivarbeit oder Motivfortspinnung. Die Motive sind alle derart miteinander verwandt, daß ein mosaikartiger ‚Faden‘ entsteht, in dem jeder Ton gleich wichtig ist. Das garantiert den melodisch, harmonisch und formal ungebundenen Verlauf des Stückes, der sich ganz den Gefühlseruptionen eines bald sinnfälligen, bald kaum noch greifbaren Walzers überläßt.“

Ludwig van Beethoven hat mit seinen fünf Klavierkonzerten, die er zunächst für sein eigenes öffentliches Wirken als Pianist schrieb, Gipfelwerke der virtuoson Konzertliteratur geschaffen. Bereits vor den beiden ersten Klavierkonzerten op. 15 und op. 19 hatte er sich mit der Komposition von Klavierwerken beschäftigt (Trios op. 1, zahlreiche Sonaten) und auf diesem Schaffensgebiet weit eher musikalisches Neuland, neue Klangbezirke erschlossen als in der Sinfonik. Die Klavierkonzerte entstanden etwa parallel zu den ersten sechs Sinfonien. Als sein Gehörleiden den Meister zwang, seine von den Zeitgenossen hochgeschätzte pianistische Tätigkeit aufzugeben, hatte er sein bedeutendstes Klavierkonzert, das fünfte in Es-Dur, bereits geschaffen und die mit dem dritten Konzert einsetzende Entwicklung seines konzertanten Schaffens von aristokratisch-gesellschaftlicher Unterhaltungskunst zum ideell-schöpferischen Bekenntnis auf den Höhepunkt geführt. Nach Beethovens eigener Mitteilung hat er das als zweites Konzert geltende Opus 19, B-Dur, bereits vor dem ersten, heute erklingenden Konzert in C-Dur op. 15 komponiert, aber erst 1801 endgültig schriftlich fixiert. Beide Konzerte spielte der Komponist erstmalig 1795 in seinen Wiener Akademien und – in überarbeiteter Form – Ende Oktober 1798 in Prag. Das Klavierkonzert C-Dur op. 15 bewegt sich inhaltlich, stilistisch und formal nach ganz im Rahmen jener „Gesellschaftsmusik“, wie sie die Haydn- und Mozartzeit kannte. Dennoch sind durchaus schon typische Merkmale des späteren Personalstiles des damals erst 25jährigen Komponisten zu erkennen: seine Eigenwilligkeit, Kraft und Phantasie.

Das spielfreudige Werk, das dem Solisten mit seinen Verzierungen und brillanten Läufen reichlich Gelegenheit gibt, seine technischen Fertigkeiten zu beweisen, besitzt durch die jugendliche Frische und klassische Klarheit seiner musikalischen Gedanken einen hellen, kraftvollen Charakter, der an die Nähe der 1. Sinfonie erinnert. Klarinetten, Trompeten und Pauken verstärken noch diesen festlich-optimistischen Eindruck. Wie üblich steht der erste, umfangreichste Satz (Allegro con brio) des Konzerts in Sonatensatzform. Die Orchestereinleitung bringt die Themenaufstellung. Ein akkordisches Marschthema kündigt den strahlenden Charakter des Werkes an. Zunächst leise beginnend, wird es bis zum Tutti gesteigert. In Es-Dur steht das gesangvolle zweite Thema, das nach einer kurzen Durchführung wieder vom Hauptgedanken und einem marschartigen Nachsatz abgelöst wird. Nun setzt das Soloinstrument ein und leitet zum Hauptthema über, das variiert und mit glanzvollen Passagen umspielt wird. Den Durchführungsteil beherrscht in erster Linie der Solist, obwohl das Orchester durchaus selbständig in die musikalische Entwicklung eingreift und den Satz – nach der solistischen Kadenz – epilogartig beschließt. Von intimer Stimmung gefüllt ist der Mittelsatz, ein As-Dur-Largo, das wie eine große lyrische Gesangsszene des Soloinstrumentes anmutet. Innige Empfindungen drücken das kantable Hauptthema, die reichen Verzierungen und Kantilenen dieses Satzes aus. Das Orchester, mit dem Solisten dialogisierend, steigert den Gefühlsgehalt der musikalischen Aussage. Mit einem übermütigen tanzliedhaften Thema eröffnet das Soloklavier das Rondo-Finale (Allegro). Auch das Kontrastthema berührt wie ein Volkslied. Humorvoll, spritzig ist der Charakter des Finales, das wirkungsvoll das Konzert krönt.

Seine 3. Sinfonie F-Dur op. 90 schrieb Johannes Brahms 1883 in Wiesbaden und bei Aufenthalten im Taunus. In diesem Werk fand der Komponist die künstlerische Synthese aus den Erfahrungen, die er während der Arbeit an den beiden vorausgegangenen Großwerken gesammelt hatte. Zu Recht wurde die „Dritte“ als die „Brahmsischste“ bezeichnet, trägt sie doch am deutlichsten die Wesensmerkmale des Meisters: Herbe und Innigkeit, die Liebe zum Volksliedhaften, kämpferischen Trotz ebenso wie den tröstenden Charakter seiner Tonsprache. Sie ist ein Werk höchster menschlicher Reife, die äußerlich knappste der vier Brahms-Sinfonien überdies. Im Formalen waltet Klarheit und Übersichtlichkeit, obwohl die „Dritte“ eine von der Tradition abweichende Eigentümlichkeit zeigt. Der Höhepunkt, die dramatische Entladung, liegt im Finale. In den drei vorausgehenden Sätzen werden gleichsam Kräfte gesammelt, wird die innere Dynamik aufgebaut, die sich dann im Schlußsatz stürmisch entfaltet. Es ist gesagt worden, daß der letzte Satz die eigentliche Durchführung der gesamten Sinfonie darstelle.

Dennoch fand die Sinfonie bei der Uraufführung am 2. Dezember 1883 in Wien unter Hans Richter nicht sofort den verdienten Anklang. Gegenüber Richard Heuberger, dem Wiener Kritiker und Komponisten, bekannte Brahms: „Es ist doch was Unangenehmes, wenn man so regelmäßig durchfällt, es macht einen trotz aller Grundsätze stutzig.“ Hinter solcher Ironie verbarg sich die Empfindlichkeit eines Meisters, der sich des Wertes seiner Arbeit durchaus bewußt war. Vielleicht dachte er auch an die verletzende Rezension des jungen Hugo Wolf im „Wiener Salonblatt“, der als enthusiastischer Parteigänger Wagners die heftigsten Attacken gegen Brahms ritt, was uns heute unvorstellbar erscheinen will. Respekt- und verständnislos urteilte er über die 3. Sinfonie: „Als Sinfonie des Dr. Johannes Brahms ist sie zum Teil ein tüchtiges, verdienstliches Werk; als solche eine Beethoven Nr. 2 (Anspielung auf Hans von Bülow's Bonmot, das die 1. Sinfonie von Brahms als die „Zehnte“ von Beethoven bezeichne) ist sie ganz und gar mißraten, weil man von einem Beethoven Nr. 2 alles das verlangen muß, was einem Dr. Johannes Brahms fehlt: Originalität! Brahms ist ein Epigone Schumanns, Mendelssohns. Er ist ein tüchtiger Musiker, der sich auf seinen Kontrapunkt versteht, dem zuweilen gute, mitunter vortreffliche, zuweilen schlechte, hier und da schon bekannte und häufig gar keine Einfälle kommen. . . . Die Führer der revolutionären Musikbewegung nach Beethoven sind an unserem Sinfoniker spurlos vorübergegangen; er war oder stellte sich blind, als der erstauenden Menschheit die Augen vor dem strahlenden Genie Wagners auf- und übergangen. . . . Brahms kommt wie ein abgeschiedener Geist wieder in die Heimat zurück, wackelt die schwankende Treppe hinauf, dreht mit vieler Mühe den verrosteten Schlüssel um . . . und sieht mit abwesendem Blick die Spinnweben ihren luftigen Bau betreiben und den Efeu zum trüben Fenster hineinstarren.“ Brahms hat es Hugo Wolf auf seine Weise vergolten, als er sich später einmal über dessen Kritikertätigkeit äußerte: „Damals haben wir viel über den närrischen Davidsbündler gelacht, wenn ich seine Kritiken, die ich Tag und Nacht bei mir trug, zum besten gab. Aber damals haben wir nur die Aufsätze gekannt – heute weiß man, daß er ein ernster Mensch war, der Ernstes gewollt hat, und die Hauptsache ist schließlich doch der Ernst, wenn auch Spaßhaftes dabei herauskommt.“

Der erste Satz (Allegro con brio) beginnt mit einem Motto-Motiv, das im ganzen Werk an wichtigen Punkten der Entwicklung eingreift. Aus dem dritten Takt geht das weitgeschwungene, kraftvolle Hauptthema hervor, voll leidenschaftlichem Ausdruckscharakter, voll herber Wendungen. Diesem männlichen Gedanken folgt eine der wundersamsten Eingebungen des Melodikers Brahms, das zweite Thema, das von der Klarinette vorgesungen wird. Nach heroischen, aber auch besinnlichen Auseinandersetzungen verklingt der Satz piano. Die