



Dresdner
Philharmonie

1. ZYKLUS-KONZERT UND
1. KONZERT IM ANRECHT C 1978/79

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

Sonnabend, den 16. September 1978, 20.00 Uhr

Sonntag, den 17. September 1978, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

1. ZYKLUS-KONZERT UND

1. KONZERT IM ANRECHT C

FRANZ-SCHUBERT-ZYKLUS

Dirigent: Herbert Kegel

Solist: Bernard Ringeissen, Frankreich, Klavier

Hanns Eisler
1898—1962

Kammersinfonie

Invention
Choralbearbeitung
Scherzo
Etüde
Finale

Erstaufführung

Zum 80. Geburtstag des Komponisten am 6. Juli 1978

Franz Schubert
1797—1828

Sinfonie h-Moll (Unvollendete)

Allegro moderato
Andante con moto

PAUSE

Johannes Brahms
1833—1897

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-Moll op. 15

Maestoso
Adagio
Rondo (Allegro non troppo)



Eine glänzende internationale Karriere eröffnete sich dem 1934 geborenen französischen Pianisten BERNARD RINGEISSEN, als er 1951 seine Ausbildung am Pariser Conservatoire mit dem 1. Preis beendete. Erfolgreiche Klavierabende und Konzerte als Solist international führender Orchester unter prominenten Dirigenten sowie Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben verhalfen ihm zu einem schnellen künstlerischen Aufstieg. So erhielt er 1954 den Preis „Aldo Ciccolini“ im Internationalen Wettbewerb in Neapel und den 1. Preis des Internationalen Wettbewerbes von Genf, 1955 den 4. Preis im Chopin-Wettbewerb in Warschau und den Grand Prix im Marguerite Long-Jacques Thibaud-Wettbewerb in Paris, 1962 den 1. Preis und den Sonderpreis „Villa-Lobos“ des Internationalen Wettbewerbes von Rio de Janeiro. In- und ausländische Rundfunkstationen und Schallplattenfirmen verpflichteten den Künstler, der in vielen Ländern Europas sowie in Nord- und Südamerika gastierte, zu zahlreichen Aufnahmen. Mit der Dresdner Philharmonie musizierte er 1970, 1972 und 1974.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Der am 6. September 1962 im Alter von 64 Jahren viel zu früh verstarbene **Hanns Eisler**, der vor 80 Jahren, am 6. Juli 1898, in Leipzig geboren wurde, wirkte an führender Stelle beim Neuaufbau des Musiklebens der Deutschen Demokratischen Republik, deren Nationalhymne er gemeinsam mit dem Dichter Johannes R. Becher schrieb. Der einstige Schönberg-Schüler hatte schon nach dem ersten Weltkrieg durch zündende Arbeiterlieder, häufig auf Texte seines Freundes und engsten künstlerischen Partners Bertolt Brecht, Aufsehen erregt und der gegen Kapitalismus, Faschismus und drohenden Krieg kämpfenden Arbeiterklasse ideologisch-künstlerische Hilfe und Unterstützung bei ihrer gerechten Sache gegeben. 1933 emigrierte er vor dem Hitlerfaschismus in die USA, wo er unter anderem sein die kapitalistische amerikanische Musik-„Kultur“ entlarvendes Buch „Komposition für den Film“ schrieb. 1948 kehrte er nach Berlin zurück, 1950 wurde er Mitglied der Akademie der Künste und wurde im gleichen Jahre sowie 1958 mit dem Nationalpreis ausgezeichnet. Sein künstlerisches Erbe ist von schier unübersehbarer Fülle und Vielseitigkeit, es umfaßt die verschiedensten musikalischen Gattungen, Lieder, Songs, Kantaten, Bühnen- und Filmmusiken, Sinfonien, Orchestersuiten und nicht zuletzt viel Kammermusik. Die Prinzipien strenger Parteilichkeit, der Humanität und des sozialistischen Realismus haben es geprägt. Hanns Eisler wurde der bedeutendste Komponist der deutschen Arbeiterklasse, die erste überragende schöpferische Persönlichkeit der deutschen sozialistischen Tonkunst.

Die *Kammersinfonie*, die 1940 im Exil entstand, jedoch erst im Juni 1950 anlässlich des XXIV. Festes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Brüssel uraufgeführt wurde, gilt als das gewichtigste Orchesterwerk des Komponisten. Hansjürgen Schaefer schrieb darüber: „1940 erhielt Eisler von einem amerikanischen Institut für Sozialforschung den Auftrag, experimentelle Arbeiten durchzuführen, die die Anwendbarkeit neuer Musik im Film erforschen sollten. In diesem Zusammenhang entstand auch die Musik zur Filmsequenz ‚Naturszenen‘ (auch ‚Eis‘ betitelt). Sie liegt der *Kammersinfonie* notengetreu zugrunde. Der Titel, der einen Vergleich mit ebenso bezeichneten Werken Arnold Schönbergs nicht rechtfertigt, weist auf die sparsame, solistische Instrumentalbesetzung. Zu ihr erklärte Eisler: ‚Die Instrumentation ging auf die Idee der ‚Kälte‘ der Naturbilder ein. Sie verwandte neben einem normal zusammengestellten Kammerorchester noch ein elektrisches Klavier und ein Novachord. Die elektrischen Instrumente werden solistisch behandelt. Besonders ausgenutzt ist die Kälte und Schärfe ihrer ‚Manieren‘ wie Triller, Mordente, Vorschläge und Trillerketten.“

Der erste Satz ist ‚Invention‘ überschrieben. Ein Thema liegt ihm zugrunde. Es wird nach Prinzipien der Schönbergschen Dodekaphonie abgewandelt. Das

optische ‚Thema‘, dem diese ständige Verwandlung des musikalischen Themas zugeordnet war, ist die Entstehung von Gletschern, in verschiedener Perspektive gezeigt. Der zweite Satz (Choralbearbeitung) verarbeitet einen Cantus firmus ebenfalls dodekaphonisch; er ist Fortsetzung des ersten Satzes. Die Idee der Kälte, der Härte, des Grellen wird in kaleidaskopartigen Veränderungen vorgeführt. Der dritte Satz (Scherzo) ist durch ostinate, marschähnliche Rhythmik charakterisiert. Im zweiten Scherzoteil, nach dem Trio, wird durch dynamische Konzentration ein explosiver Kulminationspunkt erreicht. Im vierten Satz (Etüde) treten die beiden Violinen in den Vordergrund, das Orchester hat häufig nur begleitende Funktion. ‚Die etüdenhaft durchlaufende Bewegung stellt einen Schneesturm dar‘ (Eisler). Das Finale ist in Sonatenform geschrieben. Optisches Korrelat waren nach Eisler ‚starre Gletscher in der Exposition, die zur Durchführung zusammenstürzen; die Reprise zeigt das Resultat des Bildvorganges, eine von Gletschertrümmern angefüllte Meeresbucht‘. Der Anfang des Satzes hat einen auffälligen Ausdruck der Trauer, der durch Trauermarschintonationen hervorgerufen wird. In der Durchführung treten die elektrischen Instrumente solistisch hervor und geben dem Geschehen grotesken, aggressiven Charakter.

In diesem Zusammenhang werden wir daran erinnert, daß Eisler in der Dialektik seiner Filmmusik zum bildlichen Geschehen nicht nur ‚Naturgewalten‘ musikalisch erfaßte, sondern daß die musikalische Struktur aus dem Verhalten des Menschen der Natur gegenüber resultiert. Aber mehr noch. Aus Gesprächen Eislers wissen wir, daß er während der Arbeit an dieser Musik im Sommer 1940 Radiomeldungen über den Einmarsch der faschistischen Soldaten in Frankreich, über die Besetzung von Paris hörte. Die Musik der *Kammersinfonie* wurde nach Eislers eigenem Zeugnis durch die Reaktion des sozialistischen Musikers auf diese Ereignisse mitgeprägt.“

Am 19. November 1978 gilt es des 150. Todestages des großen österreichischen Komponisten **Franz Schubert** zu gedenken, dessen Kunst in ihrem Ideengut, ihrem Gestaltungswillen durchaus noch der Wiener Klassik verbunden, jedoch durch die Erscheinungen der politischen Restaurations-Epöche in Sujetwahl und Formensprache beeinflusst war. Dennoch überwog nicht Pessimismus und Weltschmerz, abgleich vorhanden in seinem Schaffen, sondern vielmehr die Absicht, durch Phantasie und poetischen Realismus die „miserable Wirklichkeit“ seiner Zeit zu verschönern. Die Dresdner Philharmonie schaltet sich in die vielfältigen internationalen und nationalen Bemühungen der Schubert-Ehrung anlässlich seines 150. Todestages mit einer zyklischen Darbietung seines sinfonischen Gesamtwerkes in der Spielzeit 1978/79 ein, das, bereichert um die großartige *As-Dur-Messe* und eine Auswahl von Liedern, die bekanntlich das Kernstück seines Oeuvres überhaupt darstellen, mit bedeutenden und interessanten musikalischen Schöpfungen aus Vergangenheit und Gegenwart konfrontiert wird.



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, konflikthaften sinfonischen Sprache belegen, deutlich am Beethovenschen 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 Colli, dann die Violinen eine wunderbare Ländlermelodie an, die so recht 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 Bessänftigung in Wohlklang und Frieden eintritt.

Das Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15 von Johannes 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 nacheinander 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 Orchesterschöpfung 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 virtuoso konzertierendes Soloinstrument mehr – ebenso wie die anderen Orchesterinstrumente der sinfonischen Entwicklung nutzbar gemacht wird. Daneben mögen auch die Monumentalität und die dramatische Schroffheit 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 (Maestoso) wird mit dem großartigen Hauptthema des Orchesters eröffnet. Nach einem Zwischenspiel und einer kontrapunktischen Steigerung setzt das Klavier piano espressivo mit klagenden Terzen- und Sextengängen ein. Sparsam begleitet das Orchester. Die ernste, 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 umspielt sie figurativ. Die Durchführung bemächtigt sich dieses Materials und mündet in einer Verarbeitung des Hauptthemas. Duster klingt die Reprise aus. Wie faszinierend die melodischen Entfaltungen, der großflächige Aufbau, der herbe Mollklang des Satzes wirken, lößt sich kaum mit Worten sagen. Der Einsatz des Soloklavieres erfolgt sinfonisch-konzertant und stellt an den Solisten höchste physische Anforderungen.

Andere Gefühlsbereiche 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-gesangvolles Geigenthema steht im Vordergrund des Satzes. Einen weiteren edlen Gedanken bringt das Klavier. Die Anlage des Adagios ist dreiteilig. Der mittlere Teil wird von elegischen und schmerzlich-troztigen Stimmungen beherrscht. Die variierte



Wiederholung des ersten Teiles — mit einer Kadenz des Klavieres — schließt im Pianissimo.

Das Rondo-Finale (Allegro non troppo) steht inhaltlich im Gegensatz zu den vorangegangenen Sätzen. Rhythmisch und melodisch begegnet fast ungarischer Schwung. Kraftvoll, stürmisch setzt das rhythmisch pointierte Hauptthema ein. Welch ein Kontrast schafft dazu das wunderschöne zweite Thema in F-Dur, das besonders wirkungsvoll in einer fugierten 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 Härtwig

VORANKÜNDIGUNGEN :

Sonnabend, den 7. Oktober 1978, 20.00 Uhr (Außer Anrecht)

Sonntag, den 8. Oktober 1978, 20.00 Uhr (AK/J)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

1. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Carl von Garaguly, Schweden

Solist: Zoltán Kocsis, Ungarische VR, Klavier

Werke von Sibelius, Liszt und Berlioz

Sonnabend, den 14. Oktober 1978, 20.00 Uhr (Anrecht B)

Sonntag, den 15. Oktober 1978, 20.00 Uhr (Anrecht C 2)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig

2. ZYKLUS-KONZERT und 2. KONZERT IM ANRECHT C

Dirigent: Herbert Kegel

Solist: Peter Rösel, Dresden, Klavier

Werke von Schubert, Britten und Brahms

Programmblätter der Dresdner Philharmonie - Spielzeit 1978/79 - Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 2,85 T. ItG 009-52-78