

dieses Instrument — nicht nur eines der geachteten und auch der bekanntesten Werke des Meisters dar, sondern gehört zu den schönsten und bedeutendsten Schöpfungen dieser Gattung überhaupt. Das Klavier steht bei Schumann, dem Klavierkomponisten von starker Eigenart, mit neuen, kühnen Klangkombinationen und Wandlungen zwar unbedingt im Mittelpunkt des Geschehens, ist dabei aber ganz in den Dienst der Kompositionsidee gestellt und verzichtet — trotz schwierigster Aufgaben für den Solisten — vollkommen auf jede äußerliche Virtuosität und leere technische Brillanz. Gleichzeitig jedoch gelingt Schumann seinem Klavierkonzert — im Gegensatz zu Chopin, dem einzigen Meister der Zeit, der ihn in der Gestaltung des Klavierparts seiner beiden Konzerte kongenial ist — auch eine großartige Verschmelzung von Klavier- und Orchesterklang, die Schaffung einer Einheit zwischen solistischem und sinfonischem Element.

„Tema des Werkes ist die Sehnsucht und das Glück zweier liebender Menschen, von Schumann selbst in seinem Kampf um Clara erlebt und nun, künstlerisch umgesetzt, allgeringfügig gestaltet. Das den ersten Satz bestimmende Hauptthema prägt in abgewandelter Form auch die Themen der übrigen Sätze. Es ist der Melodie der Florestan-Arie aus Beethovens „Fidelio“ (Beginn des 2. Aktes) eng verwandt und verdeutlicht dadurch noch mehr, wie die diese Oper beherrschenden Themen der Göttertraue und des Freiheitskampfes — für Schumann der Kampf gegen alles Philistertum, wie er sich im Programm seiner Davidbündler manifestierte — auch sein entscheidendes Anliegen waren“ (R. Bormann).

Dringende Leidenschaft und Sehnsucht bestimmen den Charakter des 1. Satzes (Allegro molto), nach einer kraftvoll-energisches Einleitung durch das Klavier erdelt zuerst in den Bläsern, dann vom Solisten wiederholt, das schwärmerische Hauptthema, das in seinen Motiven als Leitgedanke des Werkes in allen Sätzen wiederkehrt. Darauf entwickeln sich in reizvollem Wechsel zwischen Orchester und Solisten nacheinander eine Reihe der verschiedenartigsten Bilder und Stimmungen, wobei das Hauptthema mit seinen einzelnen Teilen, den hier kein eigentliches zweites Thema eingegangen wird, in wechselnder Beleuchtung, der Phantasie breitesten Spielraum gebend, den Verlauf des Satzes beherrscht. Die Reprise hat ihren Abschluß und Höhepunkt in der breit angelegten, verinnerlichten Kadenz

des Solainstrumentes. Kraftvoll vorwärtsstrebend wird der Satz danach abgeschlossen. Völlig entgegengeleitet erscheint die kurze 2. Satz (Intermezzo — Andantino grazioso), der durch die überaus poetische, graziose Wiedergabe ruhiger, gelöster Empfindungen gekennzeichnet wird. In feinen Dialogisierungen zwischen Klavier und Orchester über ein Thema, das den Hauptthema des 1. Satzes entlehnt, entfaltet sich ein anmutiges, subtiles Spiel. Der konzertale Mittelteil des Intermezzos bringt ein ausdrucks- und gefühlsvolles Thema, das zuerst von den Celli vorgetragen wird, während sich das Klavier in zarten Arabesken ergeht. Auch das schwingvolle, frische Hauptthema des 1. Satzes gewonnen, und zwar dieses (Allegro vivace) wurde aus dem Hauptthema des 1. Satzes gewonnen, und zwar diesmal durch eine rhythmische Verschiebung. Das sprühende, fast tänzerisch anmutende Finale nimmt einen leidenschaftlich bewegten, farbigen Verlauf und endet auch nach einer im wesentlichen vom Solainstrument getragenen Schlüsselsteigerung in lebensbejahender, freudig-weltzugewandter Lösung.

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 „Brahmsche“ bezeichnet, trägt sie doch am deutlichsten die Wesensmerkmale des Meisters: Herzlichkeit und Innigkeit, die Liebe zum Volkliedhaften, 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 walten Klarheit und Übersichtlichkeit, obwohl die „Dritte“ eine von der Tradition abweichende Eigenartlichkeit zeigt. Der Höhepunkt, die dramatische Einleitung, liegt im Finale. In den drei vorausgehenden Sätzen werden gleichsam Köhfe 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.

Darüber 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 trübe oder Grundstimmung stütz.“ 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 eines Beethovens Nr. 2 (Anspielung auf Hans von Bülow's Bonmat, das die 1. Sinfonie von Brahms als die „Zehnte“ von Beethoven bezeichnet) ist sie ganz und gar miltärisch, weil man vor einem Beethoven Nr. 2 alles abverlangen muß, was einen 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 vorzeifliche, zuweilen schlechte, Ne und da schon bekannte und häufig gar keine Einfälle kommen. . . Die Führer der revolutionären Musikbewegung sind Brahms sind an unseren Sinfoniker spulias vorübergegangen; er war oder stellte sich blind, als der ersten Menschheit die Augen vom dem strahlenden Genie Wagners auf- und übergingen. . . Brahms kommt wie ein abgeschiedener Geist wieder in die Heimat zurück, wackelt die schwankende Treppe hinauf, dieht mit vieler Mühe den verrosteten Schlüssel um . . . und sieht mit abwesendem Blick die Spinweben ihrer luftigen Bau betreiben und den Efeu zum trüben Fenster hereinströmen.“ Brahms hat es Hugo Wolf auf seine Weise vergolten, als er sich später einmal über dessen Kritikerfähigkeit äußerte: „Dahals haben wir viel über den nänischen Davidbündler gelacht, wenn ich seine Kritiken, die ich Tag und Nacht bei mir trug, zum besten gab. Aber dahals haben wir nur die Aufzählung gekannt — heute weiß man, daß er ein erster Mensch war, der Einsat gewollt hat, und die Haupttrache ist schließlich doch der Ernst, wenn auch Spöthafes dabei herauskommt.“ Der erste Satz (Allegro con brio) beginnt mit einem Motto-Motiv, das im ganzen Werk an wichtigen Punkten der Entwicklung eintritt. Aus dem dritten Takt geht das weitgedrun-

gene, kraftvolle Hauptthema hervor, voll leidenschaftlichem Ausdruckscharakter, voll hoher Wandlungen. Dieser männlichen Gedanken folgt eine der wunderlichsten Eingebungen des Melodikers Brahms, das zweite Thema, das von der Klarinette vorgesungen wird. Nach herabziehen, aber auch beinnehmigen Auseinandersetzungen verknüpft der Satz piano Die frische, würzige Herzlichkeit dieses Allegro ist zuweilen mit einer Bergwanderung durch den Hochwald verglichen worden.

Im schlichten C-Dur des Andante-Satzes klingt es wie eine Volksweise auf. Variationen, in schlichtester Faktur, schließen sich an. Ein trauernschöndlicher Seitengedanke in der Klarinette wendet die Stimmung ins Melancholische. Auch später taucht er noch einmal auf. Mit schmerzvoll-chromatischen Gängen schließt der Satz.

Einen eigenartigen Intermezzocharakter besitzt der dritte Satz (Poco Allegretto). Die Violoncelli beginnen mit einer weitgespannten, sehnsuchtsvollen Melodie, darauf duettieren Violine und Cello. Im Mittelteil (quasi Trio) wechelt sotte Streichermusik mit tänzerischen Bläserhythmen. Das Horn bringt die Anfangsmelodie. Die Grundhaltung des Satzes wird von einer gewissen tänzerischen Schwermut bestimmt.

Den bedeutendsten Satz der Sinfonie stellt, wie schon angedeutet, das Finale (Allegro) dar, das im drohenden Unisono des f-Moll-Themas einsetzt, um rasch den ersten heftigen Steigerungen und Entladungen anzustreben. Verschiedenste Motive werden miteinander verkoppelt. Auch das trauernschöndliche Thema aus dem langsame Satz erscheint wieder. Nachdem sich erregte Balladenstimmung ausgebreitet hat, erblüht ein jubelnd sich aufschwingendes, beinnehmendes Hornmotiv in Triolen, das von ganzen Orchester aufgenommen wird. In trotziger Kompfessstimmung bei stürzender Kontrapunktik, in der die Themen miteinander verknüpft werden, geht die Entwicklung bis zur Reprise. Dann aber tritt eine lyrische Beruhigung der Stimmung ein, bei Temporenbreiterung wird ungetrübtes F-Dur erreicht. Das Motto-Motiv und das im Sanfte gewandete Hauptthema des ersten Satzes haben das letzte Wort. Panikma, träumerisch klingt die Sinfonie aus. Doch nicht Resignation, sondern Trösterwollen ist das Fazit des Werkes, das durch die Schlichtheit seiner Sprache und Mittel so nachdrückliche Wirkung erzielt.

Dr. habil. Dieter Härtwig

Programmleitet der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dipl.-Ing. Sabine Grosse-Rotho Wittig
Die Einleitung in das Orchesterwerk „Das geliebte Orchester“ von Siegfried Kähler schrieb Dr. Friedrich Streiler

Spätsatz 1979/80 — Dirigent: Prof. Herbert Kegel

Druck: GDM, Prod. Berlin-Free 0125-12 100 009-79
EXP. 0,25 M



5. PHILHARMONISCHES KONZERT 1979/80

5.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Sonabend, den 12. Januar 1980, 20.00 Uhr
Sonntag, den 13. Januar 1980, 20.00 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

dresdner philharmonie

Dirigent: Herbert Kegel
Solist: Anton Kuerti, Kanada, Klavier

Siegfried Köhler
geb. 1927
Der gefesselte Orpheus —
Essay für Orchester
Erstaufführung

Robert Schumann
1810—1856
Konzert für Klavier und Orchester
a-Moll op. 54
Allegro affettuoso
Intermezzo, Andantino grazioso
Allegro Vivace

PAUSE

Johannes Brahms
1833—1897
Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 93
Allegro con brio
Andante
Poco Allegretto
Allegro



ZUREINFÜHRUNG

Ausgelöst und angeregt durch die September-Ereignisse in Chile, nicht aber unmittelbar nur auf das Andenland, auf Pablo Neruda oder Victor Jara bezogen, schrieb Siegfried Köhler, Kompositionsprofessor und Rektor der Dresdner Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Träger des Nationalpreises der DDR, Ende 1976 im Auftrage des Rundfunks seinen Essay für Orchester „Der gefesselte Orpheus“. Die Uraufführung fand am 21. Februar 1977 im Berliner Palast der Republik statt. Der Komponist äußerte zu seinem Werk: „Orpheus, der legendäre Sänger der Antike, Sohn der Muse Kalliope, bezauberte nicht nur die Menschen, sondern auch Pflanzen und Tiere. Der Wahrheit und Überzeugungskraft seiner Kunst widerstanden selbst die Tore der Unterwelt nicht. Es fällt schwer, sich die kraftvolle Symbolgestalt des Orpheus gefesselt vorzustellen. Und doch ist dieses Bild nicht abwegig. Denn Orpheus wurde später in Thrakien von den Märaden überwältigt und zermissen. Auch die großen Dichter und Sänger unserer Tage mußten den Ausbruch der Barbarei in vielerlei Gestalt erleben. Wir wissen jedoch: Ihre Stimme, der Wahrheit und Menschlichkeit dienend, ertönte kraftvoll und ungebrochen bis zuletzt. Wegeweisend, Hoffungen aufzeigend.“

Aber das Werk will nicht als Sinfonische Dichtung verstanden sein. Die Musik ist nicht illustrativ, sondern der Methode des Essays verpflichtet, die — wie es im Lexikon heißt —

„einzelne Wesenszüge eines Themas herausarbeiten und ausdrücklich wertet, dabei aber eher zu weiteren Überlegungen Anlaß gibt, als durch systematische Darstellung eine Abmilderung herbeiführen zu wollen“. Einzelne Wesenszüge einer Welt des gefesselten Orpheus treten deshalb deutlich in dem mit zeitgenössischen Klangmitteln gearbeiteten Essay für Orchester von acht Minuten Dauer hervor. Kettensässeln, Schlagzeugglocken, dynamisch-expressive Klangblöcke von niederschmetternder Härte werden entfesselt. Aber in ihnen wächst die andere Stimme, der Gesang der Menschlichkeit, das Lied von „Reich des Menschen“, um den Titel eines Orestariums nach Texten von Johannes R. Becher zu nennen, die der Komponist 1962 vorlegte. Diese Melodiegestaltung, oftmals im aufgepeitschten Klang des ganzen Orchesters nur gut sich wiederfindend, noch und noch immer mehr „Stimmen“ an sich ziehend, an Gewalt zunehmend, „befreit“ sich zu klangvollem „Concerto“ von Harfe, Vibraphon, Celesta, lockt Salostreicher hervor ... Aus dem Widerstreit geballter Klangmassen und aufbrechender Konturen einer aus dem b-a-c-h-Motiv auf verschiedenen Tonstufen herauswachsenden Themenentfaltung geschieht innere Entwicklung. Und wenn am Ende die Melodie in kraftvollem, dreifachen Forte der Streicher sich aufschwingt, dann wird deutlich: die „Stimme, der Wahrheit und Menschlichkeit dienend, ertönte kraftvoll und ungebrochen bis zuletzt, Wegeweisend ...“

Im Jahre 1839 schrieb Robert Schumann seiner Braut Clara Wieck über die geplante Komposition eines Klavierkonzertes, das er ihr zugedacht hatte: „Es wird ein Mißling zwischen Sinfonie, Konzert und großer Sonate; ich kann kein Konzert für Virtuosen schreiben und muß auf etwas anderes sinnen.“ Das Klavierkonzert a-Moll op. 54 entstammt den Jahren 1841 bis 1845. Nachdem der Komponist 1841 den ersten Satz des Konzertes als selbständige „Konzertphantasie für Klavier und Orchester“ während hatte, entstanden erst vier Jahre später die beiden anderen Sätze des Werkes. Die Uraufführung fand am 4. Dezember 1845 mit Clara Schumann als Solistin in Dresden statt, kurz danach wurde es auch im Leipziger Gewandhaus, hier unter der Leitung Felix Mendelssohns Bartholdys, aufgeführt. Der große Erfolg, den das Werk von Anfang an hatte, ist ihm stets treu geblieben. Tatsächlich stellt das a-Moll-Klavierkonzert — Schumanns einziges Konzert für

ANTON KUERTI wurde in Wien geboren, wuchs aber in den USA auf, wo er auch seine pianistische Ausbildung am Curtis Institute of Music als Schüler Rudolf Serkin erhielt. Seine internationale Karriere begann, als er nach zahlreichen Auszeichnungen, 1957 den begehrten Leventritt-Preis erlangte. Ausgedehnte Konzertreisen führten ihn durch den amerikanischen Kontinent, und auch seine ersten Konzerte in Europa, nämlich das Dubrovnik-Festival und in Spoleto (Italien), verliefen so erfolgreich, daß sich zugleich Verpflichtungen in andere europäische Länder (Österreich, SR Polen, BRD, Großbritannien, Belgien, Portugal u. a.) ergaben. Er musizierte mit zahlreichen bekannten Klavierspielern unter so berühmten Dirigenten wie Adrian Boult, Josef Krips, Zdeněk Mátl, Eugene Ormandy, Sergi Selezneff, Witold Rowicki, George Solti. Wenn er seine Konzertrreisen unternimmt, führt er sich an der musikalischen Fakultät der Universität von Toronto auf, die ihn zum „Dimitri in Residence“ ernannte. Anton Kuerti's Schülertexte erstreckten sich für einen jungen Künstler ungewöhnlich hohe Aufgabensätze. In der DDR konzertierte Anton Kuerti seit 1970 wiederholt mit großem Erfolg, bei der Dresdner Philharmonie war er 1973 zu Gast.