

einheitlichen Ablaufes gemildert. So entsteht durch die Art, in der die einzelnen Themen im Verlaufe des Satzes umgestellt und neu miteinander verflochten werden, der Eindruck stiller Heiterkeit, eines geist- und genüßvollen Spieles, das dem Hörer reine Freude an der sinnlich schönen Klangwirkung vermittelt.

Karl Amadeus Hartmann wurde 1905 in München als Sohn eines Malers geboren. An der Münchner Akademie der Tonkunst erwarb er die ersten Kenntnisse und Fähigkeiten. Von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung seines Schöpferstils war aber erst die Begegnung mit dem großen Dirigenten Hermann Scherchen. Hartmann wurde dessen Schüler und blieb ihm zeitlebens in enger Freundschaft verbunden. Es waren vor allem meisterhafte Satztechnik und sicheres Formgefühl, die dem Unerfahrenden Komponisten Scherchen besonderes Gepräge gaben und bei Hartmann reiche Früchte trugen. Als er gerade anfang, mit seinen Werken die Aufmerksamkeit der Fachwelt zu erlangen, begann 1933 die Herrschaft des Faschismus in Deutschland. Hartmanns Musik wurde als „entartete Kunst“ verurteilt. Der Komponist blieb in der Heimat. Später erklärte er: „In diesem Jahr erkannte ich, daß es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen, nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion. Ich sagte mir, daß die Freiheit siegt, auch dann, wenn wir vernichtet werden...“. Gelegentlich hatte Hartmanns Musik im Ausland Erfolg. Später wurde es immer stiller um ihn. Aber er arbeitete weiter. Deutlich spiegeln Werke jener Zeit Hartmanns ungebrochene, humanistisch-antifaschistische Haltung wider. 1941/42 arbeitete er in der Nähe Wiens mit Anton Webern zusammen. Hier lernte er die Musik der Schönberg-Schule kennen. Die Schönbergische Zwölftontechnik wurde von Hartmann freilich frei übernommen. Wichtige Anregungen verdankt er der expressiven Tonsprache Alban Bergs. Mit Webern studierte Hartmann auch Werke Bartóks, Kodálys, Strawinskys. Neben dieser Aufgeschlossenheit für alles Neue blieb die besondere Verehrung für die Kunst Johann Sebastian Bachs.

Sogleich nach Beendigung des Krieges begann Hartmann beim Bayerischen Rundfunk eine Konzertreihe unter dem Titel „Musica viva“ zu organisieren. Nach der Zerschlagung des Hitlerfaschismus reifte auch die eigene Arbeit zu innerer höherer Vollenendung. Der höchst selbstkritische Künstler hatte viele sel-

ner früheren Werke zurückgezogen. Nun begann mit der 2. Sinfonie ein neuer Schaffensstadium. Alle Arbeiten, die Hartmann bis zu seinem Tode (er starb 1963 in München) schuf, zeigen das Bestreben, den Hörer zu erreichen, bei aller kunstvollen Gestaltung tiefe emotionale und geistige Wirkungen zu erzielen. Der bürgerliche Humanist war sich der tiefen Krise seiner Umwelt stets bewußt. Er erkannte die zunehmende Bedrohung der Menschlichkeit im Imperialismus und gab ihr unerschütterten Ausdruck. So sind seine das eigene Schaffen scharfsichtig charakterisierenden Worte zu verstehen: „Wenn meine Grundstimmung depressiv erscheint, den frage ich, wie ein Mensch meiner Generation seine Epoche anders reflektieren kann als mit einer gewissen schwermütigen Baderlichkeit. Ein Künstler darf nicht in den Alltag hineinleben, ohne gesprochen zu haben. Wenn meine Musik in letzter Zeit Bekanntheit gefunden wurde, so sehe ich darin nur eine Bestätigung meiner Absicht.“

Nicht zufällig ist Hartmann mit seinen acht Sinfonien einer der letzten großen Sinfoniker der bürgerlichen Musik. Noch einmal weiß er die einfache Form mit bedeutendem, tief humanistischem Gehalt zu füllen. In einer Zeit, da viele seiner bürgerlichen Zeitgenossen die Tradition der Sinfonie mit Beethoven als beendet erklärten, griff Hartmann sie auf eigene, neue Weise auf, um Menschlichkeit in kapitalistischer Gefährdung zu zeigen, um für Menschlichkeit einzutreten. So finden sich in Hartmanns Tonsprache Traditionen, die auf Bruckner oder Tschokowski weisen, neben solchen, die an Berg oder Webern erinnern.

Die in den Jahren 1951 bis 1953 entstandene 6. Sinfonie wurde 1953 in München unter Eugen Jochum unaußergeführt. Sie ist das erfolgreichste und wohl auch bedeutendste Werk Hartmanns. Kallert sich im großangelegten langsamen ersten Satz der „expressive-Musiker“ Hartmann mit kühnen und erregenden Klangvisionen (Mandoline, Harle, Celesta und das vierhändig gespielte Klavier spielen eine bedeutende Rolle) ebenso wie in der weitgespannten, tragisch erregten und abhängenden Melodik, so zeigt der zweite Satz das Vermögen des Komponisten, höchst kunstvolle Gestaltung mit nie nachlassender Intensität des Ausdrucks zur Einheit zu bringen.

Der erste Satz des nur zweisätzigen Werkes ist ein Adagio gewaltigen Ausmaßes, überdies der ergreifendsten langsamen Satz, den Hartmann geschrieben hat. Er beginnt mit einer gleichsam improvisierenden Fagottmelodie,

dem Paukentremolo gründet, ehe im Englischhorn das Hauptthema, eine elegische, von kleinen Intervallschritten bestimmte Weise, erklingt. Holzbläser und Streicher wechseln sich im weiteren Verlauf mehrfach ab. In großangelegter Steigerung führt die Entwicklung über jähre Klangausbrüche und in allmählicher Temposteigerung (Appassionato) zu einem Fortissimoabchnitt mit schmerzlichen Trompetensätzen (Largamente) und von dort über ein rhythmisch scharf akzentuiertes Allegro moderato con fuoco zum tragischen Höhepunkt (Adagio), einem polytonalen Klanggebilde in dreifachen Forte. Danach schwächen sich die Energien rasch ab. Von dem Hauptthema bestimmt, führt das musikalische Geschehen zum Ausklang in dreifachen Piano. Zwar kommt es allerdings noch einmal zu einem von erregten Schlagzeugakzenten gestützten Fortissimoausbruch, den die Oboe mit einer kleinen Kadenz beschwichtigt antwortet.

Dem Schmerz und Aufbegehren des ersten Satzes folgt im zweiten und letzten Satz (Presto/Allegro assai) besonnene Konstruktivität und strenge Gebundenheit des musikalischen Materials, denen gleichwohl oder auch gerade deshalb mitreißender Schwung und zielgerichtetes Vorwärtstreben, als emotionale

Grundhaltung eigen sind. Nach 11 Einleitungssätzen (Presto) beginnt das kontrapunktische Meisterstück dieser *Toccata variata* in Allegro assai mit einer ersten Fuge. Die Bratschen expandieren das Thema. Sein Beginn erweist sich als melodische Umkehrung des Anfangs der zweiten Fuge. Seine Entwicklung erweist sich folgen zwei weitere Fugen, die im Grunde Variationen der ersten sind. In der Ausarbeitung der einzelnen Fugen bedient sich Hartmann vieler kontrapunktischer Künste wie Kreis, Engführung, Spiegelkreuze. Die polyphonen Verläufe münden zudem auch immer wieder in dissonante Klangballungen, in denen das Schlagzeug hervortritt. Die zweite Fuge wird nach einem heftigen Akkord von Pauken solo eingeleitet, die Oboe intoniert anschließend das Thema. Die dritte Fuge setzt nach einem 16taktigen Schlagzeugsolo mit dem Thema in den Bratschen ein. Die Verbreiterung der Notenwerte führt eine Zudröhre hymnisch-majestätischen Ausdrucks herbei. In der letzten Fuge schließlich erreicht Hartmann durch registrierartige Instrumentenkoppelungen und Verdoppelungen eine grandiose Klangwirkung, in wachsendem Maße auch in der 48taktigen Stretta durch majestätischen Blechbläsergesang.



Programmabstecker der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dr. habil. Dieter Hörter
Die Entfaltung in K. A. Hartmanns 6. Sinfonie ver-
trafte H. Schoeller (Konzertbuch, Leipzig 1975)

Spieltisch: 1978/80 - Chefdirigant: Prof. Herbert Kegel
Druck: OOV, Poststraße, Pirmas 11-25-72 NO 009-19-80
Preis 0,25 M

7. PHILHARMONISCHES KONZERT 1979/80



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

7.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Freitag, den 21. März 1980, 20.00 Uhr
Sonntag, den 22. März 1980, 20.00 Uhr

dresdner
philharmonie

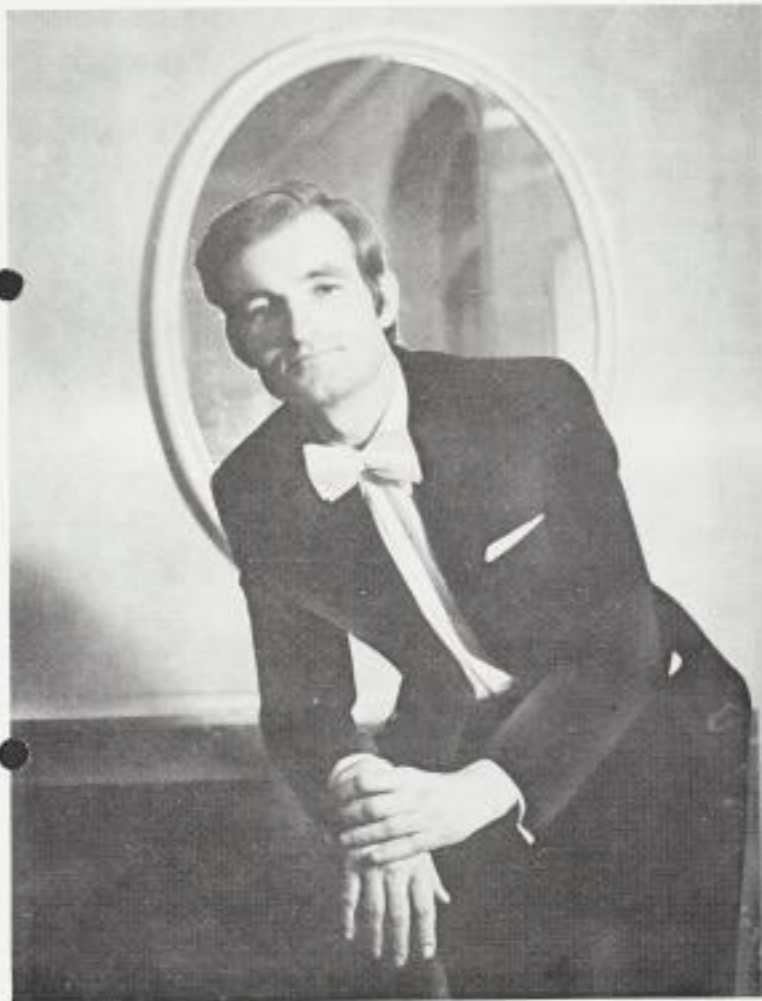
Dirigent: Herbert Kegel
Solist: Rolf-Dieter Arns, Leipzig, Klavier

Richard Strauss Tod und Verklärung — Tondichtung
für großes Orchester op. 24
1864—1949

Wolfgang Amedeo Mozart Konzert für Klavier und Orchester
C-Dur KV 503
1756—1791
Allegro maestoso
Andante
Allegretto

PAUSE

Karl Amadeus Hartmann Sinfonie Nr. 6 für großes Orchester
1905—1963
Adagio
Toccata variata (Presto — Allegro assai)



ZUR EINFÜHRUNG

„Neben ‚Das Juan‘ und ‚Til‘, den beiden Haupttreffern seiner Programmintonik, reben den nur noch gelegentlich zu hörenden herkömmlichen ‚Macbeth‘ (nach Shakespeare) komponierte Richard Strauss mehrere Tondichtungen, deren Inhalt uns heute ferngerückt ist“, stellte der Strauss-Biograph Ernst Krause fest. „Tod und Verklärung“ (1889) ist die Frucht seiner intensiven Beschäftigung mit Schopenhauers Philosophie während der Münchner und Weimarer Jahre. Der Blick des Komponisten schweifte vorübergehend nach den Jenseits. Das Werk mit eigener Krankheit oder solcher von Freunden in Beziehung zu bringen (wie es fast immer geschieht), läßt sich historisch nicht rechtfertigen. Alles, was in dem Tonpoem vorgeht, entspringt der Phantasie des Komponisten. Indisches Leid und himmlischer Sieg werden in dem melodisch reichen, die Ausdrucksbereiche des Weihenollen und Hymnischen besorgenden Werk in einer klanglich und formal sinnfälligen Weise besungen, die es ihm bei seinem Erscheinen besonders leicht machte, in die Breize zu dringen. Heute ist ‚Tod und Verklärung‘ gegenüber den weniger idealtypischen und pathetischen Orchesterwerken in den Schallplatten getreten. Man kann die ‚Tondichtung für großes Orchester‘ (der Alexander Ritter erst nachträglich schwülstige Verse unterlegte) ohne jede Anspielung auf musikalische Einflüsse als einen sinfonischen Sonatenatz erklären, der von einer großen ge-

ROLF-DIETER ARNS, einer der profiliertesten jüngeren Pianisten unserer Länder, wurde 1943 in Zwickau geboren. Nach erster Unterweisung im Klavierspiel durch Prof. Oskar Keller in Leipzig studierte er von 1962 bis 1968 an der Leipziger Musikhochschule bei Prof. Hans Volger. Am gleichen Institut wurde er Assistent, Assistent und schließlich Oberassistent, ging in dieser Funktion 1976 an die Franz-Liszt-Hochschule Weimar, wo er 1979 zum Dozenten ernannt wurde. 1980 erhielt der Künstler ein Diplom beim Liszt-Wettbewerb in Budapest, das gleiche Jahr beim III. Schumann-Wettbewerb in Leipzig, erhielt im gleichen Jahr einen 2. Preis beim Wettbewerb anlässlich der Welttag der Jugend und Studenten in Sofia und 1977 einen Sonderpreis beim Magyarska-Lang-Internationales-Wettbewerb in Paris. 1972 nahm er am Mozart-Konk. Paul Bodens-Schubert in Wien teil, 1977 wurde für die Kritikerpreis der Biennale Berlin gewonnen. Rolf-Dieter Arns konzertierte erfolgreich in der DDR, CSSR, in Belgien, in der UdSSR, in Japan, Frankreich, Italien, in der Schweiz, der BRD, in Österreich und produzierte zahlreiche Funk- und Fernsehbeiträge. Bei der Dresdner Philharmonie gastierte er seit 1971 wiederholt.

tragenen Introduction eröffnet und von einem Hymnus nach Art einer Coda beschlossen wird. Innerhalb dieses Formgefüges wickelt sich ein vielfältiges, streng durchgeführtes thematisches Leben mit den Kontanten des Fieberwähns und Todeskomplexes wie der Erlösung und Verklärung ab. Das beherrschende, einfache Verklärungsthema klingt am Ende des ersten Teiles vor der Tiefe heraufsteigend, an, um im Verlaufe des Tonstücks immer kraftvoller, majestätische Gestalt anzunehmen. Unsicher wird man heraushören, daß auch bei dieser technisch geschauten Vision von Übergang eine Menschensale ins Jenseits der Musiker Status der Diesseitige, dem Leben Verbunden bleibt.“

Das Konzert für Klavier und Orchester C-Dur KV 503 von Wolfgang Amedeo Mozart bildet das letzte in der Reihe von fünfzehn Werken dieser Gattung, die Mozart in den Jahren 1782 bis 1786 geschaffen hat. Es entstand 1786, kurz nach der Verlobung von ‚Figaros Hochzeit‘. Es spiegelt eine einhellige, kraftvoll lebende Grundstimmung wider, die allerdings, durch den charakteristischen Wechsels von Dur und Moll der gleichen Stufe, mit dunklen Unterströmungen zu kämpfen hat. Manches mutet dabei wie ein Vorklang der Jupiter-Sinfonie von 1788 an. Der Einfluß des strengen Satzes auf die Konzertform wertet diese inhaltlich auf, verbindet das Spielerische mit dem Gedanklichen. Eine wichtige Rolle spielt das den ganzen ersten Satz durchdringende Drei-Achtel-Auftaktmotiv, dessen scheinbar nebensächliche und zwanglose Entwicklung das Gefühl natürlicher Wadstums erzeugt. Besonders Aufmerksamkeit verdient ferner der Einsatz des Solisten der in Mozarts Konzerten stets zur mannigfaltigen und geistreichen Weise abgewandelt wird. Ebenso wie sich der Solist in seiner grandiosen Schlüßkadenz als Improvisator empfiehlt, stellt er sich beim Einsatz als solcher vor. Dem Wiedereintritt des energiegelichen Hauptthemas geht im C-Dur-Konzert sogar eine langsame, dialogisch beginnende, dann aber frei virtuose in Klavier verlaufende Zwischenpartie voraus. Der langsame Mittelsatz, in Romantischer Art noch französischem Vorbild gehalten, ist zeit verhalten. Hier gibt der Lyriker Mozart dem Solisten Gelegenheit zu großartiger Vortrag und nuancenreicher Gestaltung der reich verarbeiteten Ornamentik. Auch das Schlüßtrondo erscheint in gebrochener Licht. alle Gegensätze sind zugunsten der