

RUNDFUNK DER DDR



SINFONIEKONZERT

Konzerte im Palast der Republik

5. Anrechtskonzert

Gastspiel der Dresdner Philharmonie

Sonntag, 30. März 1980, 19.00 Uhr

Solist:

Roger Woodward (Großbritannien),
Klavier

Dirigent: Herbert Kegel

Programm

Richard Strauss

(1864–1928)

„Tod und Verklärung“

Tondichtung für großes Orchester
op. 24

Wolfgang
Amadeus Mozart

(1756–1791)

Konzert für Klavier und Orchester
C-Dur KV 503

Allegro maestoso
Andante
Allegretto

Pause

Karl Amadeus
Hartmann

(1905–1963)

Sinfonie Nr. 6

I. Adagio – Andante – Appassionato –
Agitato – Largamente – Allegro mo-
derato con fuoco – Adagio

II. Presto – Allegro assai
(Fuge I – Fuge II – Fuge III)

Einen Einführungsvortrag mit Tonbandbeispielen hält Hermann Börner
18.00 Uhr im Informationszentrum I. Etage

Der Werkkommentar

Richard Strauss, aufgewachsen in der Tradition von Mendelssohn Bartholdy, Schumann und Brahms, fand zu seinem eigenen Ton um die Mitte der 1880er Jahre, als er mit den programmatischen Tondichtungen von Berlioz und Liszt und mit den Kunstanschauungen Wagners bekannt wurde. Schnell entwickelte er sich zum radikalen Vertreter der neuen realistischen Sinfonik, dazugegen in einer Reihe von großen Tondichtungen, die mit dem „Don Juan“ (1888) eingeleitet und mit der „Sinfonia domestica“ (1903) abgeschlossen wurde, wobei die „Alpensinfonie“ (1910) nur als verspäteter Nachzügler in einer Schaffensphase gewertet werden muß, die nunmehr fast ausschließlich dem Musiktheater zugewandt blieb. Den gewaltigen Mittelblock der berühmten Werkreihe bilden „Tod und Verklärung“ (1889), „Macbeth“ (1870), „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ (1895), „Also sprach Zarathustra“ (1896), „Don Quixotte“ (1897) und „Ein Heldenleben“ (1898). Die geschichtliche Bedeutung der Werke steht fest; sie bilden unzweifelhaft einen Höhepunkt des programmatischen Genres. Die neue, stellenweise bis zum krassen Naturalismus vorgetriebene Klanggestaltungsweise, die einmal der besonderen Anlage und Neigung des Komponisten Strauss sehr entgegenkam, zum anderen auch der Zeitstimmung entsprach, in der damals die naturalistischen Dramen eines Gerhart Hauptmann sich durchzusetzen begannen, ließ vor allem den riesenhaft angewachsenen spätromantischen Orchesterapparat zur vollen Entfaltung kommen. Der Dreißiger Richard Strauss bediente sich all dieser Ausdrucksmittel mit souveräner Virtuosität und höchstem artistischen Raffinement, er konnte sich nicht genug tun in der Aufspürung bisher unerhörter Instrumentalmischungen und Klangregistereffekte. Freilich treten nach über achtzig Jahren auch die Grenzen und Schwächen dieser zuweilen nur routinshaft gehandhabten Kompositionsweise hervor; es ist durchaus nicht

alles Gold und Diamant, was im Strauss'schen Orchester so verführerisch glitzert. Aber das überlegene, wahrhaft meisterliche Können bildet beim Betrachten seines Gesamtwerkes doch eine Konstante, an die sich kein kritischer Zweifel heranwagt; nur der Zweck, durch den solche Mittel und solches Können erst gerechtfertigt werden, ist uns zuweilen des Fragens würdig geworden. –

„Tod und Verklärung“ gehört zu den am häufigsten aufgeführten sinfonischen Dichtungen von Strauss. Aus ihm spricht die müde Endstimmung des 19. Jahrhunderts. Auch machte der Komponist damals eine seelische Krise durch, die sein gesundes und diesseitiges Naturell nicht von wehmütigen Tristan-Stimmungen verschonte und dem herrschenden Pessimismus Schopenhauers überließ.

„Das Stück ist reines Phantasieprodukt – kein Erlebnis liegt zugrunde, krank wurde ich erst zwei Jahre danach. Ein Einfall wie ein anderer. Letzten Endes das musikalische Bedürfnis“, schrieb Strauss an einen Freund, der von ihm die „programmatische Idee“ wissen wollte. Man hat später in die Partitur allerhand hineingeheimnist, zumal bei den ersten Aufführungen in Eisenach und Weimar ein Gedicht des Wagner-Neffen Alexander Ritter im Programmheft abgedruckt worden war, das der äußere Anlaß zur Vertonung gewesen zu sein schien. Doch entstand dieses Machwerk erst nach Beendigung der Partitur und hat nichts mit ihr zu tun, und man kann Ernst Krause nur zustimmen, wenn er meint: „Man nehme also tunlich das gefühlvolle Poem nicht zur Kenntnis.“

Ernster zu nehmen ist Strauss' briefliche Deutung: „Es war vor sechs Jahren, als mir der Gedanke auftauchte, die Todesstunde eines Menschen, der nach höchsten idealen Zielen gestrebt hatte, also wohl eines Künstlers, in einer Tondichtung dar-

zustellen.“ Möglicherweise spürte der Komponist damals bereits die Grenzen, die ihm seine Gesellschaft steckte, und er wollte sich von diesem Druck befreien. So steht die Tondichtung in der Reihe der „Durch-Nacht-zum-Licht“-Stücke. Ihr Aufbau ist klar und überschaubar. In der Einleitung (Largo) stellen die synkopisch klopfenden Rhythmen die stockenden Pulsschläge des Kranken dar. Über rauschenden Harfenarpeggien wölbt sich ein Oboenthema, das während des ganzen Werkes in immer neuen Abwandlungen auftritt. In der Verklärung der Einleitung schlägt dann das Allegro molto agitato herein, ein kontrastreicher Sonatensatz, dessen Reprise durch die eigentliche „Verklärung“, eine Moderato-Coda, abgelöst wird. Hier kommt dann das Hauptthema, aus kleinsten Keimen gewachsen, in hymnisch-majestätischer Weise, weibvoll und im Ausdruck gesteigert, zur vollen Entfaltung. 1948 hat Strauss in einem seiner „Vier Orchesterlieder“, die das Thema des Abschiednehmens, des Müdesseins, der Sehnsucht nach Ruhe behandeln, Teile aus „Tod und Verklärung“ zitiert, und noch in seinen letzten Lebenstagen in Garmisch gesagt, daß so, wie er damals komponiert habe, das Sterben auch wirklich sei.

In Mozarts umfangreichem Gesamtwerk haben seine Klavierkonzerte höchstens quantitatives und qualitatives Gewicht. Der Komponist war selbst ein hervorragender Pianist, der sich glänzende Virtuosität angeeignet hatte, sie aber nie als Selbstzweck ansah. Über Muzio Clementi, mit dem er einen seinerzeit so beliebten musikalischen Wettstreit ausfocht, schrieb er, dieser wäre ein „bloßer Mechanicus“ und hätte für keinen Kreuzer Geschmack und Empfindung! Genau diese Eigenschaften aber besitzen Mozarts Klavierkonzerte. Das in C-Dur KV 503 wurde 1786 beendet, jenem fruchtbarsten Jahr, das auch die Fertigstellung der Oper „Die Hochzeit des Figaro“, der eindrucksvollen Klavierkonzerte in

A-Dur KV 488 und c-Moll KV 491 und der sogenannten „Prager Sinfonie“ (KV 504) zeitigte. Merkwürdigerweise steht aber das C-Dur-Konzert in der Pianisten- und Publikumsgunst ein wenig hinten an; zu Unrecht, denn es ist voll der interessantesten Einfälle, verbindet das Technisch-Virtuose mit dem Musikalisch-Geistigen und stand im Vergleich mit Werken der Zeitgenossen auf einsamer, überragender Höhe. Mozart führte es am 5. Dezember 1885 im Trattnerhof zu Wien, dessen Besitzer, ein reicher Fabrikant aus dem Buchgewerbe, seine Frau bei ihm Klavierunterricht nehmen ließ, zum ersten Mal auf. Auch sonst spielte er es oft auf Konzertreisen, so bei seinem berühmten Konzert im Leipziger Gewandhaus. Mozart erhob in diesem Konzert das Orchester zum Dialogpartner des Klaviers. Das ideell große Format des Werkes erforderte es, den gesamten Formenschatz der Zeit aufzubieten und alle Künste der Durchführung, der Variation und des Kontrapunktes anzuwenden, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Alle Reize der Klangfarben und der Anschlagetechnik werden ausgekostet und nicht zuletzt der Phantasie ihr wohlberechneter Spielraum zugemessen. Mozart wollte sich dabei Kennern und Liebhabern gleichermaßen zuwenden, um seine Hörschaft auf eine höhere Ebene zu heben. Wärme und Glanz vereinigen sich zu jenem „wahren, freien, singenden Geschmack“, der alle Konzerte Mozarts auszeichnet und ihnen bis heute starke Resonanz sichert. Der Grundcharakter des Konzertes in C-Dur KV 503 ist heiter, aber man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß diese Heiterkeit keine naive mehr ist. Sicherlich ist es hier unterhaltsame, elegante Gesellschaftsmusik im edelsten Sinne des Wortes, die uns hier entgegenklingt, aber die Fülle genialer Eingebungen und geistreichster satztechnischer Arbeit heben es weit über die Durchschnittsleistungen der Zeitalente hinaus, auch darf man die Schwermut der Empfindung nicht überhören, die da und dort über die Heiterkeit und die Anmut der Gestaltung einen leichten Schatten legt.

Karl Amadeus Hartmann war einer der bedeutendsten Sinfoniker des 20. Jahrhunderts, der um die Problematik der Gattung genau bescheid wußte und darum, daß eine Sinfonie immer einen philosophisch-inhaltlich bedeutsamen Konflikt aufwerfen mußte, weit über Privates hinaus. Er erschloß der Sinfonie neue Ausdrucks- und Formbereiche und ahnte weder der klassischen, romantischen noch sonst einen Sinfonietyp nach – jede seiner sieben Sinfonien ist eine Individualität. Hartmann war Schüler Hermann Scherchens und Anton Webers, und wenn es zuweilen so klingt, daß die Sprache der Schönbergsschule spricht, so ist es doch keine zwölftönige. 1933 wurde seine Musik als „entartete Kunst“ verfeimt; der Komponist verschloß sich in die innere Emigration. Später schrieb er: „In diesem Jahre erkannte ich, daß es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen nicht aus Verzweiflung und Angst vor jeder Macht, sondern als Gegenaktion. Ich sagte mir, daß die Freiheit siegt, auch dann, wenn wir vernichtet werden“. Hartmann verstummte nicht, sondern gab seinem Protest durch seine Musik Ausdruck. Jedes seiner Werke kündigt von humanistisch-antifaschistischer Haltung; sie konnten seinerzeit nur im Ausland aufgeführt werden. Hartmann bekannte: „Ich schrieb in dieser Zeit mein erstes Streichquartett, das Poème symphonique ‚MISERAE‘ und meine 1. Symphonie mit den Worten von Walt Whitman: „Ich sitze und schaue aus auf alle Plagen der Welt und auf die Bedrängnis und Schmach ...“

Die Uraufführungen des Streichquartetts und des „MISERAE“ trugen mir meine erste internationale Anerkennung ein. Der inneren Emigration in Deutschland zugehörig und völlig gegen die Umwelt abgeschlossen, suchte ich einen Menschen, dem ich meine Arbeiten zeigen konnte, um darüber zu sprechen. Ich suchte jemanden, mit dem ich musikalische Probleme erörtern konnte und hatte das Glück, an einen großen Musiker zu kommen: Anton Webern. 1941 und 1942 arbeitete ich bei ihm in

Maria-Enzersdorf in der Nähe von Wien, wo er völlig abgeschlossen und verlassen lebte. Mit ihm machte ich Analysen und ging meine neuen Arbeiten durch. Ich war in dieser Zeit sehr glücklich; trotz aller Isolierung hatte ich einen Gleichgesinnten als Lehrer und als Freund gefunden, sein Glaube an die Musik gab mir Kraft weiterzuarbeiten.“ Hartmann hat seine humanistische und antifaschistische Haltung bis zu seinem Tode nie aufgegeben. – Hartmann ist zuweilen als musikalischer Ne-expressionist bezeichnet worden, das stimmt nur zum Teil; von seiner sechsten Sinfonie sagte er, daß sie sich weitgehend vom Expressionismus abgewendet habe. Trotzdem erscheint die Tonsprache ausdrucksgeladen genug, aber sie ist strengsten Formgesetzen unterworfen. Hartmanns sinfonische Dramaturgie ist eigenwillig und eigengeprägt. Luigi Nono sagte von ihr, daß „nicht das Erreichen des ‚Höhepunkts‘ aus seiner sinfonischen Entwicklung heraus“ darin das Wichtigste sei, „sondern dessen Zerstörung und darin Ausbreitung eines verschiedenartig tragischen Gesanges auf der Suche nach einer wirklichen Perspektive.“ Der erste Satz der sechsten Sinfonie ist weit-ausholend und durch scharfe Kontraste geprägt. Das Adagio-Grundtempo steigert sich – so Fritz Henning – in wilde Allegroausbrüche. Zartem Melodiengeflecht, klangfarblich delikat nuanciert, folgen konvulsive Klang-Explosionen. Ein pastoses, figurenreiches, von heftigster Dramatik durchpulstes Klanggemälde breitet sich aus. Der zweite Satz läßt einem Thema zwei Variationen folgen. Sowohl das Thema als auch die Variationen sind Fugen; Kontrapunktik von höchster Kunstfertigkeit, die freilich insofern überzeugt, als sie niemals zum Selbstzweck entartet, sondern sich dem Ausdruck unterordnet. Ein sinfonischer Einfall höchster Qualität ist die Schlußstretta des Werkes, wo Hartmann durch einen grandiosen Blechbläserersatz eine erhebende Wirkung erzielt.

Hermann Börner

Roger Woodward

Der aus Sidney stammende, jetzt in London ansässige Pianist ROGER WOODWARD trat in den letzten Jahren erfolgreich in vielen Musikzentren der Welt in Erscheinung, sei es in der New Yorker Carnegie Hall, in der Royal Festival Hall, London, in Paris, Venedig, Edinburgh, Royan, Bath, Tokio, Brüssel, Warschau, Tel Aviv, Sidney. Eine reiche Auswahl von klassischen und zeitgenössischen Klavierwerken spielte er in den Studios von Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen auf Band. Überhaupt besitzt dieser Künstler ein selten reichhaltiges Repertoire, z. B. bietet er die Klaviermusik Beethovens, Chopins, Liszts auch zyklisch dar. Zeitgenössisches Schaffen ist bis zu avantgardistischen Werken vertreten, und häufig arbeitete er mit Komponisten wie Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Jean Barraque, Toru

Takemitsu, Karlheinz Stockhausen, Witold Lutoslawski, Luciano Berio und John Cage zusammen, übernahm die Uraufführungen ihrer Werke, die sie auch für ihn schrieben.

Roger Woodward erwarb sich eine vielseitige musikalische Ausbildung. Er studierte Komposition und Dirigieren, vertiefte aber sein pianistisches Können bei Zbigniew Drzewiecki an der Warschauer Musikakademie.

Er errang drei Erste Preise in Klavierwettbewerben und wurde von der Warschauer Philharmonie zu Konzerten in Warschau und als Solist für eine umfangreiche USA-Tournee verpflichtet. Der Erfolg dieser Konzertreise bildete den Auftakt für die internationale Karriere des britischen Pianisten.

Dresdner Philharmonie

Längst schon gehört die DRESDNER PHILHARMONIE in die illustre Reihe berühmter Dresdner Kulturinstitute wie Staatsoper, Staatskapelle und Kreuzchor. Im Jahre 1870 gegründet, entwickelte sich das Orchester im Verlauf seiner über hundertjährigen Geschichte zu einem repräsentativen Klangkörper von Weltruf und trat frühzeitig bereits als Sendbote Dresdner Musikkultur im Ausland in Erscheinung, so 1871 und 1872 bei Gastspielen in Petersburg, 1879 in Warschau und 1883 in Amsterdam, 1907 in Dänemark und Schweden und 1909 in Amerika. Prominente Dirigenten und Solisten, die als Gäste des zunächst „Gewerbehauseorchester“ genannten Institutes wirkten, förderten den steilen künstlerischen Aufstieg des Klangkörpers. Peter Tschaikowski dirigierte in der Spielzeit 1888/89 seine vierte, Antonin Dvořák

seine fünfte Sinfonie. Da musizierten mit dem Orchester, um nur einige Namen herauszugreifen: Johannes Brahms, Hans von Bülow, Moritz Moszkowski, Emil Sauer, Joseph Joachim, Teresa Carreño, Eugen d'Albert, Richard Strauss, Anton Rubinstein, Felix Mottl, Ferruccio Busoni, Sergej Rachmaninow, Arthur Schnabel, Pablo de Sarasate, Fritz Kreisler, Jacques Thibaud, Carl Flesch, Pablo Casals, Eugène Isaye und Sangesgrößen wie Maria Ivogün, Lotte Lehmann, Sigrid Onegin, Leo Slezak und viele andere mehr.

Im Jahre 1915 erfolgte die Benennung in „Dresdner Philharmonisches Orchester“, und 1924 wurde das Institut auf genossenschaftliche Basis gestellt unter der heute noch gültigen Bezeichnung: Dresdner Philharmonie. Chefdirigent war Eduard Mörke



(1924–1929). 1934 trat der Holländer Paul van Kempen für fast zehn Jahre an die Spitze des Orchesters und verschaffte ihm Weltruhm. Aber auch bedeutende Gastdirigenten wie Arthur Nikisch, Siegfried Wagner, Max von Schillings, Fritz Busch, Erich Kleiber, Hermann Scherchen erschienen am Pult der Dresdner Philharmoniker. Nachdem Paul van Kempen 1942 von den damaligen Behörden gezwungen wurde, sein Dresdner Amt niederzulegen, leiteten Otto Matzerath und Bernardino Molinari vorübergehend die Konzerte des Orchesters, bis Carl Schuricht als neuer Chef verpflichtet wurde. Bis zur Auflösung der Dresdner Philharmonie im Zeichen des totalen Krieges im Herbst 1944 leitete er die Geschichte des Institutes.

Bereits einen Monat nach dem Ende des zweiten Weltkrieges musizierte das Orchester wieder, das bei der Zerstörung Dresdens am 13. Februar 1945 seine langjährige Wirkungsstätte sowie Archiv und Notenbibliothek verloren hatte. Im Jahre 1947 übernahm Prof. Heinz Bongartz die künstlerische Leitung der Dresdner Philharmonie, die er 17 Jahre innehatte. Seiner tatkräftigen Aufbauarbeit sowie umfassender staatlicher Unterstützung ist es zu danken, daß der Klangkörper binnen kurzem zu neuer künstlerischer Höhe aufstieg und als

ein international hochgeschätztes Spitzen- und Reisorchester das Ansehen der Deutschen Demokratischen Republik als eines Staates, in dem humanistische Kunstpflege zu den ersten Anliegen gehört, auf zahlreichen Gastspielreisen in der Weltmehren konnte.

1964 bis 1967 wirkten Prof. Horst Förster, danach Generalmusikdirektor Kurt Masur, ein Künstler von internationalem Ruf, als Leiter des Orchesters. Von 1972 an trat Generalmusikdirektor Günther Herbig für fünf Jahre an die Spitze des Klangkörpers. In dieser Zeit konnte die Dresdner Philharmonie ihre großen Erfolge im In- und Ausland fortsetzen.

Die Namen der Gastdirigenten und Solisten, die heute mit dem Orchester musizieren, entsprechen seinem hohen künstlerischen Rang.

Im Jahre 1977 übernahm mit Generalmusikdirektor Prof. Herbert Kegel eine der bedeutendsten Dirigentenpersönlichkeiten der DDR die Leitung des Institutes. Er wird mit seiner langjährigen Erfahrung als Orchestererzieher die künstlerische Ausstrahlung der Dresdner Philharmonie im eigenen Land ebenso wie auf internationalen Konzertpodien weiter ausbauen.

Mitteilung an unsere Konzertbesucher

Wir möchten noch einmal darauf aufmerksam machen, daß das folgende 6. Anrechtskonzert im Palast der Republik vom Sonntag, dem 27. April auf Donnerstag, dem 24. April vorverlegt wird.

Wir bitten um Verständnis.