

zes, der unter dem Eindruck des Selbstmordversuches des verehrten Robert Schumann geschrieben sein soll, zunächst befremdet haben. Und doch müssen wir in diesem Werk, bei dessen Entstehung wohl persönliches Erleben des jungen Komponisten eine wichtige Rolle spielte, eines der großartigsten Beispiele seiner Gattung erblicken, das uns durch seine Einfachheit und Intensität, durch seine düstere Größe und seinen starken Gefühlreichtum aufs tiefste zu fesseln vermag.

Der erste Satz (Maestoso) wird mit dem großartigen Hauptthema des Orchesters eröffnet. Nach einem Zwischenkapitel und einer kontrastreicheren Steigerung setzt das Klavier piano espressivo mit klagenden Terzen- und Sexten- gängen ein. Sparsam begleitet das Orchester. Die erste, schmerzliche Stimmung konsolidiert sich. Dann erklingt — im Klavier allein — das edle zweite Thema, das zu Brahms' schönsten Einfällen gehört. Das Orchester greift die Melodie auf, das Klavier unspielt 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 Meliklang des Satzes wirken, läßt sich kaum mit Worten sagen. Der Einsatz des Soloklaviers 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 Geigen-thema steht im Vordergrund des Satzes. Einer weiteren edlen Gedanken bringt das Klavier. Die Anlage des Adagios ist dreigliedrig. Der mittlere Teil wird von elegischen und schmerzlich-troztigen Stimmungen beherrscht. Die varierte Wiederholung des ersten Teiles — mit einer Kadenz des Klaviers — schließt in 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 einen 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 erklingt das Werk mit hellem Dur-Klang.

Wie viele Musiker haben nicht schon, am Klavier improvisierend, Menschen „porträtiert“! Wie viele Themen der klassisch-romantischen Musik sind nicht, wenn auch verschwiegen, „Abbilder“ menschlicher Charaktere! Zudem wenigen Komponisten, die in einem großen Werk gleich eine ganze Reihe solcher „Abbilder“ geschaffen haben, gehört Edward Elgar, der erste englische Komponist von Rang nach Henry Purcell. Dieses Werk sind die Variationen über ein eigenes Thema für Orchester op. 36 (1899). Elgar, ein Autodidakt, war zu dieser Zeit 42 Jahre alt und bis dahin kaum bekannt. Mit diesem Opus wurde er jedoch mit einem Schlag berühmt. Es zählt mit der „Cockaigne“-Ouvertüre, zwei Sinfonien und der sinfonischen Dichtung „Falstaff“ zu seinen bedeutendsten Orchesterwerken. Es ist außerdem sein persönlichstes: Elgar zeigt sich hier von einer warmherzigen, noblen und witzigen Seite; vom Finale abgesehen, fehlt jeglicher Pomp und jegliche Rhetorik — Eigenschaften, die in manchen anderen Kompositionen Elgars vorherrschen.

Das Werk ist heute unter dem Namen „Enigma-Variationen“ bekannt: Das dreiteilige Variationsthema trägt in der Partitur die Überschrift „Enigma“ (Rätsel). Das Thema soll ein Rätsel aufgeben: Hinter ihm soll sich ein ganz anderes Thema verbergen. Für das zeitgenössische Publikum, das mit Elgars Biographie nicht vertraut war, waren auch die einzelnen Variationen voller Rätsel. Sie sind nämlich entweder mit Initialen oder mit Phantasienamen überschrieben. Die XIII. Variation trägt sberdies die Bezeichnung „Rondino“ und statt eines Namens drei Sternchen!

Das Werk besteht aus Thema und dreizehn Variationen; die XIV. dient als großartiges „Finale“ (ohne Fugel). In den Variationen hat Elgar Porträts seiner Freunde gezeichnet; das Thema wird also nacheinander durch die Persönlichkeit jeweils eines anderen Menschen gesehen. Die „Enigma-Variationen“ gehören zum Typ der deskriptiven freien Variation; im Gegensatz aber zu ähnlichen Werken von Frédéric Delius, Vincent d'Indy oder Richard Strauss sind Elgars Variationen noch klassischem Vorbild durch Zäsuren voneinander getrennt.

Die Variationen sind freilich nicht alle „Porträts“. Manche halten nur eine Eigenschaft

oder eine Angewohnheit eines Freundes fest. So wird in der VIII. Variation („W.N.“) das Lachen von Winifred Norbury musikalisch wiedergegeben. Ein anderes Beispiel: Hew David Stuart-Powell, mit dem Elgar oft musizierte, fuhr jedesmal vor Spielbeginn auf den Klavierbänken auf und ab. Solche Läufe sind in der II. Variation (H. D. S.—P.) nachgeahmt. Es sind stark dramatische Läufe, obwohl (oder weil) Stuart-Powell Chromatik verabscheute. Es gibt auch Variationen, die auf eine Sache anspielen, die nur zwei Menschen kennen. Zum Beispiel die Variation Nr. IX, ihre Überschrift offenbart zugleich Elgars Sinn für Wortspiele. Mit „Nimrod“ ist selbstverständlich nicht der biblische Jäger gemeint, sondern Elgars Verleger-Freund (bei Novello) A. J. Jaeger. Hätte Elgar dessen Temperament wiedergeben wollen, wäre die Variation ganz anders ausgefallen, und man hätte sie dann vielleicht als ein Jagdstück deuten können. Sie ist aber ein äußerst ausdrucksvolles Adagio (es werden vor allem die Sept-Intervalle des Themas ausgenutzt), das zu Beginn gleichsam die „Idee des langsamen Satzes“ bei Beethoven beschreibt. Genau darum war es den beiden Freunden in einem Gespräch einmal gegangen. Und die Variation Nr. XI mit den Initialen „G. R. S.“ gibt kein Porträt des Or-

ganisten George Robertson Sinclair. Vielmehr führt hier Elgar aus, warum sein Freund ihn einmal gebeten hatte: in Musik zu setzen, wie sein Hund — eine berühmte gewordene Bulldogge — ins Wasser springt, herum paddelt und glücklich eine Landestelle findet.

Eine der originellsten Variationen ist die zauberhaft instrumentierte X, ein „Intermezzo“. Mit dem Namen „Dorabella“ ist nicht etwa die eine der zwei Offiziersbrüder aus „Coriolan tulle“ gemeint, sondern Clara Perry, die spätere Mrs. Richard Powell. In diesem Musikstück wird, wie Elgar meinte, eine „Stimmung zum Ausdruck gebracht“. In der letzten Variation — dem Finale — zeichnet sich Elgar selbst. Da seine Frau und der bereits erwähnte Verleger den größten Einfluß auf sein Leben und seine Kunst besaßen, tauchen Variation Nr. I („C. A. E.“) — ein Porträt von Caroline Alice Elgar — und die „Nimrod“-Variation in der Mitte des Finales thematisch nochmals auf. In Elgars etwas lärmendem „Selbstporträt“ wird das Bild eines konservativen Komponisten bestätigt, der zwar noch ganz im Einklang mit der edwardischen Gesellschaft lebt (später zog er sich emigriert von ihr zurück), es aber meisterhaft versteht, eben diese Gesellschaft — auch seine Freunde und seine Umwelt — musikalisch zu charakterisieren.

VORANKÜNDIGUNGEN:

Donnerstag, den 11. September 1980, 20.00 Uhr (AK-2)
Freitag, den 12. September 1980, 20.00 Uhr (Hofverkauf)
Festival des Kulturpalastes Dresden

1. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigiert: Kazuo Yano, Japan
Solist: André Guillen, Belgien, Violon

Werke von Mozart, Beethoven und Brahms

Programmleiter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Die Buchungen in O. Treibmann-Capitacio 71 und
E. Elgers Enigma-Variationen schreibt Dr. Elisabeth
Klein, Leipzig

Freitag, den 26. September 1980, 20.00 Uhr (A 1)
Sonntag, den 27. September 1980, 20.00 Uhr (A 2)
Festival des Kulturpalastes Dresden
Einführungstermine jeweils 19.20 Uhr
Dr. habil. Dieter Härtwig

2. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigiert: Rolf Reuter, Weimar
Solist: Flono-Louise Almond, Frankreich, Klavier

Werke von Tchaik. Bortolli, Beethoven und Mendelssohn Bartholdy

Spezialer 1980/81 — Darfingener, Paul, Heidem. Kegel
Druck: GÖV, Post-Zentrale, Post 11 20 12, 110 20 02

EVF, 0,25 M



1. PHILHARMONISCHES KONZERT 1980/81

1.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Freitag, den 29. August 1980, 20.00 Uhr
Sonnabend, den 30. August 1980, 20.00 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

dresdner philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler
Solistin: Annerose Schmidt, Berlin, Klavier

Karl Ottomar Treibmann
geb. 1936

Capriccio 71
Allegro vivace
Erstaufführung

Johannes Brahms
1833-1897

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1
d-Moll op. 15
Maestoso
Adagio
Rondo (Allegro non troppo)

PAUSE

Edward Elgar
1857-1934

Variationen über ein eigenes Thema
für Orchester op. 36
(Enigma - Variationen)
Thema (Enigma) - Andante
Var. I (C. A. E.) - L'istesso tempo
Var. II (H. D. S. - P.) - Allegro
Var. III (R. B. T.) - Allegretto
Var. IV (W. M. B.) - Allegro di molto
Var. V (R. P. A.) - Moderato
Var. VI (Ysabe) - Andantino
Var. VII (Troste) - Presto
Var. VIII (W. N.) - Allegretto
Var. IX (Nimrod) - Adagio
Var. X (Dorabella) - Intermezzo (Allegretto)
Var. XI (G. R. S.) - Allegro di molto
Var. XII (B. G. N.) - Andante
Var. XIII (***) - Romanzo (Moderato)
Var. XIV (E. D. U.) - Finale (Allegro)



ANNEROSE SCHMIDT studierte nach langjähriger Ausbildung bei ihrem Vater an der Leipziger Musikhochschule bei Hugo Steiner und besaß mit besonderer Auszeichnung die 1. Preisurkunde der V. Internationalen Clara-Werkbewerbe 1955. 1. Preisurkunde der Flautenwettbewerb Leipzig 1955, an dem sich Pianisten aus beiden deutschen Staaten beteiligten, und 1. Preisurkunde im Internationalen Schubert-Wettbewerb

1958. 1961 erhielt die Pianistin den Kunstpreis der DDR sowie 1963 den Nationalpreis erster Republik. Konzertreisen führten Annerose Schmidt in zahlreiche Musikzentren Europas, des Nahen Ostens sowie Asiens. Bei der Dresdner Philharmonie ist die renommierte Künstlerin ständiger Gast. Unser Kurt Meier stellte sie mit der Dresdner Philharmonie sämtliche Klavierkonzerte Mozarts für ETERNA ein, unter Prof. Herbert Kegel das 2. Klavierkonzert von Brahms.

ZUR EINFÜHRUNG

Der aus dem Vogtland stammende Karl Ottomar Treibmann (geb. 1936) hat in Leipzig eine Lehrausbildung (Musik/Deutsch) absolviert und anschließend bei Fritz Geißler Komposition studiert. Danach wurde er Meisterschüler von Paul Dessau an der Akademie der Künste in Berlin. Seit 1976 ist Treibmann Dozent für Theorie und Tonsatz am Fachbereich Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig.

Treibmann hat auf verschiedenen musikalischen Gebieten schon Beachtliches geleistet. Es gibt kammermusikalische Werke von ihm, Lieder und Klaviermusik. Am bekanntesten wurden seine drei „Sinfonischen Essays“ (1968/70, 1970, 1972), die auch außerhalb der DDR zur Aufführung kamen. Nach seinem Violinkonzert (1973) entstand als gewichtigstes Werk die Oper „Der Preis“ auf einen Text von Harald Gerlach (1975-1978), die 1980 in Erlauf uraufgeführt wurde.

Treibmann ist ein langsam und selbstkritisch Arbeitender. Seine Musik ist betont emotional; sie enthält aber mehr oder weniger harte, auf jeden Fall rational nachprüfbare Strukturen. Das Capriccio 71 für großes Orchester wurde im Frühjahr 1970 vom Rat des Kreises Delitzsch in Auftrag gegeben und ein Jahr später fertiggestellt. Die Uraufführung fand im Herbst 1973 in Halle statt. Vom Auftraggeber war ursprünglich vorgesehen, das Werk zur Feier des Ersten Mai aufzuführen; es sollte die Idee des Internationalen Kampfes und Feiertages der Werktätigen musikalisch zum Ausdruck bringen. Daß der Komponist nichts Billiges, Plakatives oder gar eine Zitatenammlung abliefern würde, war für jeden, der seine Handschrift einigermaßen kennt, klar. Treibmann entschied sich zu einem Werk, das virtuose Spieltechnik und anspruchsvolles Handwerk mit einer Reihe kompositorischer „Knicke“ und „Späße“ verbindet, wodurch es nicht nur etwas Vorwärtsdrängendes (Materialisches) und Optimistisches erhält, sondern auch Launiges und Lustiges. So wenig eindeutig der Begriff „Capriccio“ auch ist, Treibmann schließt bewußt an die Geschichte dieser Gattung an. Neu ist aber, daß der Komponist nicht nur die Kraft und Zuversicht (manchmal auch Wut über noch Unzulängliches) bedenkt, die von einer solchen Komposition ausgehen sollen, sondern auch die li-

tiative jedes einzelnen, ohne die die Veränderung der Wirklichkeit unmöglich wäre. Das bedeutet für ihn: Passagen für die Instrumentalisten einbauen, in denen sie dazu angehalten sind, — in gewissen Grenzen — zu improvisieren. Am deutlichsten wird das in einer Solo-Passage für den 1. Schlagzeugspieler (in der Partitur mit „quasi codetta“ überschrieben), der dann eine Steigerung des Tempos und der Dynamik bis zum Schluß des sehr wirkungsvollen Stückes folgt.

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 (1850), auch Mörike 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. Der Komponist äußerte sich darüber in einem Brief an seinen Freund, den berühmten Geiger Josef Joachim, recht sarkastisch: „Ohne irgend eine Regung wurden der erste Satz und der zweite angehört. Zum Schluß versuchten drei Hände, langsam ineinanderzufallen, worauf aber von allen Seiten ein ganz klares Zeichen solche Demonstrationen verbot. Weiter gibt's nur gar nichts über dieses Ereignis zu schreiben, denn auch kein Wortchen hat mir noch jemand über das Werk gesagt! Dieser Durchfall machte mir übrigens durchaus keinen Eindruck... Ich glaube, es ist das Beste, was einem passieren kann: das zwingt die Gedanken, sich ordentlich zusammenzunehmen, und steigert den Mut. Ich versuche ja erst und schaffe noch. Aber das Zeichen war doch zuviel...“

Die Gründe für diese überaus schlechte Aufnahme der ersten bedeutenden Orchestererschließung 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 virtuos konzertierendes Soloinstrument mehr — ebenso wie die anderen Orchesterinstrumente der sinfonischen Entwicklung nutzbar gemacht wird. Daneben mögen auch die Monumentalität und die dramatische Schرافheit besonders des ersten Sat-