

DRESDNER PHILHARMONIE
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

KONZERTPROGRAMM

Paul Dessau
1894-1979

Bach-Variationen für großes Orchester

Ludwig van Beethoven
1770-1827

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4
G-Dur op. 58
Allegro moderato
Andante con moto
Rondo (Vivace)

Johannes Brahms
1883-1897

Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68
Un poco sostenuto – Allegro
Andante sostenuto
Un poco Allegretto e grazioso
Adagio – Allegro non troppo ma con brio

Dirigent:
Solistin:

Herbert Kegel
Annerose Schmidt, Klavier

5. März 1981, Uelzen, Theater an der Ilmenau
6. März 1981, Bremen, Glocke
12. März 1981, Köln, Gürzenich
23. März 1981, Marburg, Stadthalle
27. März 1981, Frankfurt, Bürgerhaus, Nordweststadt
31. März 1981, Nürnberg, Meistersingerhalle
7. April 1981, Hamburg, Musikhalle



ANNEROSE SCHMIDT

Annerose Schmidt studierte nach langjähriger Ausbildung bei ihrem Vater an der Leipziger Musikhochschule bei Hugo Steiner und bestand nach drei Jahren 1957 das Staatsexamen mit besonderer Auszeichnung. Sie ist Preisträgerin des V. Internationalen Chopin-Wettbewerbs 1955, 1. Preisträgerin des Pianistenwettbewerbs Leipzig 1956 und 1. Preisträgerin im Internationalen Schumann-Wettbewerb Berlin 1956. 1961 erhielt die Pianistin den Karlspreis, 1965 den Nationalpreis der DDR. Konzertereien führten die prominenteste Künstlerin in sämtliche Musikzentren Europas, des Nahen Ostens sowie Japans. Sie produzierte zahlreiche Schallplatten (u. a. mit der Dresdner Philharmonie sämtliche Mozart-Konzerte sowie Klavierkonzerte von Brahms, Grieg und Weber) sowie Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen.

PAUL DESSAU: BACH-VARIATIONEN

Paul Dessau, einer der bedeutendsten Komponisten der Deutschen Demokratischen Republik und mehrfacher Nationalpreisträger, verstarb am 28. Juni 1979. Sein erfolgreichstes Werk, das von Massenet über Film- und Bühnenmusik bis zur Sinfonie, Kammermusik und Oper alle musikalischen Genres umfaßt, fand international hohe Anerkennung. Der 1894 in Hamburg geborene Komponist, Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste der DDR, genöß auch als Pädagoge einen bedeutenden Ruf. Eine der wesentlichen Schöpfungen Paul Dessaus sind die im Frühjahr 1963 zum 400jährigen Bestehen der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin komponierten Bach-Variationen für großes Orchester, die am 9. 1963 unter Klaus Tennstedt erfolgreich uraufgeführt wurden. Der Komponist schrieb über sein Werk:

„Lange Jahre übte ich, den ‚Bauerntanz‘ von Carl Philipp Emanuel Bach zum Thema eines Variationswerkes zu verfassen. Das hatte besonders dann seinen Grund, weil dieses Stück schon ohne Veränderungen eine Komplexität darbot, die einer Bearbeitung (denn darum geht es schließlich bei Variationen) reines Erachtens im Wege stand. Das aus Viertel- und Achtelnoten bestehende Thema wird gleich durch Halbe- und Viertelnoten (also durch doppelte Werte) begleitet. Im fünften Takt bereits tritt als dritte Stimme der Hauptgedanke in der Umkehrung auf, was sozial besagt: Aufsteigende Linien werden abwärts geführt und umgekehrt. Im zweiten Abschnitt des ‚Bauerntanz‘ beginnt Philipp Emanuel mit der zweiten Hälfte von Teil I, jedoch mit vertauschten Stimmen (d. h. die obere wird zur unteren) und bringt die ersten vier Takte von Teil I als Schlüsselprobe von Teil II. Der dritte Teil des Tanzes ist eine Wiederholung des ersten. Somit finden wir eine äußerst komplizierte Form von Dreiteiligkeit vor (a – b – a), die, wie gesagt, für die Variationsform durch die von Philipp Emanuel vorausgenommenen Kunstmittel schwer gemindert ist. Ich beglückte aber den Antrag des Mecklenburgischen Staatschors um so mehr, als mich die lange geplante Arbeit, Variationen über dieses Thema zu schreiben, vor eine große Kulturprobe stellte, zu der ich mich lange Zeit nicht für fähig hielt.

Da es sich um ein Geburtstagsgedenken handelte, mußte ich dafür sorgen, daß jeder Instrumentalist möglichst geschont zu Werke kam. So erklang der erste Konzertmeister diverse größere, kleinen Soli. Helikopter, wie die Blechinstrumente müssen zeigen, was man zu leisten imstande ist; nicht zu vergessen den Schlagzeug, das bekanntlich oft das Rückgrat eines Musikstückes ist. Selbstverständlich hat auch der gesamte Streichkörper sein Scherlein zum Geszten wesentlich beizutragen. Ich kann aber auch Sie, meine lieben Hörer, nicht aus dem Arbeitsprozeß ausschließen, denn von Ihnen und Ihrer produktiven Mithilfe hängt meine Arbeit und ihr Erfolg ab. Nur ist belanglos, von einem Thema, dem ‚Bauerntanz‘ des zweiten Sohnes des großen Johann Sebastian Bach gesprochen werden. Es gibt da aber noch ein zweites. Das zweite stammt vom Vater, Johann Sebastian selbst, und zwar handelt es sich um eine kleine Musette, eine aus dem Französischen kommende Dudelsackbläser-

liche Tanzweise, die Sie im Notendruck für Anna Magdalena Bach finden können. Ich denke, daß Sie mit mir übereinstimmen werden, daß sich beide Themen gut zusammen anschließen.

Zu den Variationen schrieb ich eine kurze Einleitung. In ihr wird der Titel „Bach II – A – C – H“ verarbeitet. Am Schluß der Einleitung treten Elemente auf, die erst später zur Verwirklichung herangezogen werden. Sie spielen die für Anfangsnoten (Quartole) eine Rolle in der vierten Variation. Die erste ist eine „pickate“-Variation (sprachlos Notation), die aus dem kavalieren des ‚Bauerntanzes‘ gewinnend wurde, und die dann mit einem erwarteten Pauserhythmus in die zweite überleitet. In ihr werden Intervalle ausgetauscht, die von der Flöte zu den Fagotten wandern, und die von der Flöte zum Violoncello verfrachtet werden. Im Gegensatz zu dem kavalieren Thema ist diese Variation sehr einfach. Variation zwei ist ein kleiner Marsch, in der ersten die Musette als zweites Thema verarbeitet wird. Die erste „Impetu“ in F-Dur, Passagen und Takt in G-Dur interpretiert Ludwig van Beethoven die Variation. Das Ganze ist eine Bläserkonzerte mit Begleitung von etwa Schlagzeug. Die vierte Variation bringt nun in den Streichern das ursprünglich interessierte Quasi-Quintole zu den charakteristischen Intervallen (Quart-Quint) des ‚Bauerntanzes‘. Gegen Schluß dieser Variation sieht das erste höhere Violoncello, welches beide Themen bereits verarbeitet. Die darauffolgende fünfte Variation stellt nun erst eigentlich das ‚Musette‘-Thema vor. Hier hat sich die Soloviolone mit der Flöte ab, während das Hauptthema (‚Bauerntanz‘) in Horn und Passagen kontrapunktiert wird. Es handelt sich hier um eine äußerst durchsichtige, less zitierten Arbeit, die die Chromatik 1.5. Bachs ausnutzt. Die anschließende sechste Variation ist die erste im Tempo ruhige. Sie übernimmt von der Musette die vier Soloviolone als Begleitfigur einer lang ausdauernden Melodie, die dem dramatischen Element des ‚Bauerntanzes‘ abgeworfen wurde. Die siebente Variation ist eine Kurze (ein auf Kaba gepflegter Tanz). Von dem sehr Adornis werden das vierte und siebente betont. Die interessierte Verlage schuf der junge Berliner Komponist Friedrich Goldmann, während die neunte Variation auf eine Idee eines Freundes Rudolf Wagner-Rippert zurückzuführen ist, der das Philipp-Emanuel-Thema mit seinen in sich verketten (ungeduldet) Interpretation zu einer wanderbaren Melodie verarbeitet hat. Die zehnte Variation ist eine An „stretto“, eine gedringte Schlüsselprobe, die überleitet zu letzter (zuletzt) Variation, einer Apathese, eines Verhüllens von Vater. Sehr glückselig. (Doch am Schluß dieser ersten Variationen) Dagegen des Johann Sebastian Bach einarbeitet wurde, so nur am Rande erwähnt.) So erhält das Werk einen festlichen Abschluß.“

LUDWIG VAN BEETHOVEN: KLAVIERKONZERT NR. 4 G-DUR OP. 58

Wie Ludwig van Beethoven in der Reihe seiner Sinfonien zwischen Wägen kraftvoll-rebellenhaft und anderen mehr lyrisch-waldlicher Charakter abwechselte, soht auch sein 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58 ein wenig

büßnerlich zwischen dem heissdun c-Moll- und dem grandiosen Es-Dur-Konzert. Erstmals aufgeführt wurde dieses Werk von Beethoven selbst gespielt, im März 1807 bei einer seiner Akademien im Palais Lichkowitz in Wien. Der bekannte Liederkomponist und Musikchriftsteller Johann Friedrich Reichardt, der das Konzert bei einer Wiederholung im Dezember des folgenden Jahres zusammen mit zahlreichen anderen Kompositionen Beethovens hörte, bewunderte darüber: „Das achte Stück von seinem Pianofortkonzert von ungeheurer Schwerekraft, welches Beethoven zum Entzücken bei in den allerschönen Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meisterstück von schönem durchdringtem Gesang, song er wahrhaft auf seinem Instrumente mit köstlich reizvollstem Gefühl, das auch mich dabei durchdrönte.“

In der Tat ist in G-Dur-Konzert die Form des Solokonzertes mit Orchester in ganz idealer Weise geklärt. Das Solist, dessen virtuoso-phantastische Forderungen nie gelöst gelassen, aber gewollt als organische Bestandteil des Werkes eingestuft werden, und das Orchester sind hier durchaus selbständige und doch musikalisch-thematisch aufs genaueste miteinander verknüpfte Partner. Sie lassen genau so wie die sinfonischen Lieb, die die drei kontrastierenden Sätze des Werkes zu einer entwicklungs-mäßigen Einheit verbindet, so daß man hier, wie auch beim Es-Dur-Konzert, mit vollem Recht von einer „Klassizität“ sprechen kann. Als Komistak des Konzertes, in dessen Grundhaltung die lyrisch-lyrischen Züge dominieren, ist der dialogisierende Mittelteil mit seinem poetischen Gegenpiel von Klavier und Orchester anzusehen.

Der erste Satz (Allegro moderato) bringt zu Beginn, selbsthaft verknüpft, das erste, welche G-Dur-Hauptthema dessen motivische Beziehung zu dem berühmten „Schicksalsquintett“ der 5. Sinfonie häufig aufgeführt wird. Auf der Dominante endet, erhält das Thema durch einen plötzlichen Wechsel nach H-Dur eine neue Befahrung. Nach einer Weiterentwicklung im Tutti erklingt zuerst in das Violinen das erste, signifikante zweite Thema. Mit diesem Hauptgedanken, die jedoch durch mannigfaltige neue Seitengedanken bewahrt, vom Klavier in ausdrucksvoller Akkordfolge, spielen und immer wieder abgewandelt werden, erreicht man ein wundervolles, von großem Empfindungsreichtum zeugendes Zusammenwirken von Soloinstrument und Orchester, das nach der großen Kadenz rauhewald-schwungvoll beendet wird.

Höchste poetische Wirkungen erreicht der ergreifende langsame Satz (Andante con moto). Einer Überleitung zufolge soll er von der Orpheussage inspiriert sein und die Bewegung der Himmels Mächte der Unterwelt durch die Macht solovollwe Gesanges zum Stillstand haben. In leidenschaftlichem Dialog zwischen Klavier und Orchester erfolgt, charakterisiert durch zwei äußerst gegensätzliche Themen, ein dazwischenhaltendes und ein innig-lehendes, diese entscheidende Ausleitendsetzung zweier Prinzipien. Der sich unmittelbar anschließende Schlußsatz, ein Rondo, zeigt danach man in seiner Gestaltung stimmungsbildende, heitere Orchesterempfehlungen. Phantastische Kombinationen, die sinnerreichen Rondo-Themas und eines lyrischen, schwärmerischer Selbsthören runden in einen glanzvollen Abschluß des Konzertes.

JOHANNES BRAHMS SINFONIE NR. 1 C-MOLL OP. 68

Erst im Alter von dreiundvierzig Jahren, 1876, vollendete Johannes Brahms seine 1. Sinfonie c-Moll op. 68 und schuf bereits neun Jahre später seine 4. und letzte Sinfonie. Sein sinfonisches Schaffen umspannt also zeitlich gerade ein Jahrzehnt. Aber welch eine Fülle herrlichster Musik, welch eine einzigartige Weite und Wärme musikalischen Ausdrucks verbirgt sich hinter dieser nüchternen Feststellung. Brahms fiel die Auseinandersetzung mit der großen zyklischen Form des 19. Jahrhunderts nicht leicht (allein sein schmerzvolles Ringen um die 1. Sinfonie bestätigt dies: lag der erste Satz bereits 1862 vor, so konnte doch das gesamte Werk erst vierzehn Jahre später vollendet werden). Mit seiner „Ersten“ lieferte der Komponist ein hervorragendes Beispiel schöpferischer Aneignung der sinfonischen Tradition eines Beethoven (dessen „Fünfter“ sie an Tiefe des Ausdrucks und Größe der Problemstellung verwandt ist), Schubert und Schumann. Von dem berühmten Dirigenten Hans von Bülow stammt das bekannte Bonmot, daß Brahmsens „Erste“ Beethovens „Zehnte“ genannt werden könne. Damit ist die musikgeschichtliche Stellung dieser Sinfonie als bedeutendster sinfonischer Beitrag des 19. Jahrhunderts seit Beethoven klar umrissen. Und nichts anderes stellte auch der gefürchtete Wiener Kritiker Eduard Hanslick fest, als er nach der ersten Wiener Aufführung schrieb: „Mit den Worten, daß kein Komponist dem Stil des späteren Beethoven so nahegekommen sei wie Brahms in dem Finale der ersten Sinfonie, glaube ich keine paradoxe Behauptung, sondern eine einfache Tatsache zu bezeichnen.“

Die am 4. November 1876 in Karlsruhe unter Max Desoff uraufgeführte Sinfonie beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Un poco sostenuto*) von siebenunddreißig Takten, die den thematischen Kern in sich trägt, aus dem der erste Satz hervowächst: ein chromatisch eindrucksvolles Motiv, zu dem in den Bässen ein unerbittlich hämmernder Orgelpunkt ertönt. Quälende Unruhe, Gefahr, schmerzliches Leid drückt die Einleitung aus. Das anschließende *Allegro* begehrt trotzig gegen diese Stimmung auf. Aber das chromatische Motiv, dem auch das zweite Thema (in der Oboe) unterliegt, löst ein leidenschaftliches Ringen aus, das in der Durchführung seine Höhepunkte erfährt. Mit dem Kopfmotiv der Einleitung kündigt sich die Coda an. Die verzweifelte Spannung löst sich trostvoll in C-Dur.

Eine zwingende, einheitliche thematische Gestaltung besitzt der zweite Satz (*Andante sostenuto*) mit seinem trostvoll-innigen Hauptthema, das die Violinen, von den Fagotten unterstützt, anstimmen. Mehr elegischen,

klagenden Charakter hat das cis-Moll-Nebenthema der Holzbläser. Im Mittelteil wechseln sich Oboe, Klarinette, Celli und Kontrabässe konzerterant in der Führung ab. In der Reprise greift die Solovioline den zweiten Teil des Hauptthemas auf.

Die verhaltene Heiterkeit des dritten Satzes (*Un poco allegretto e grazioso*) läßt Hoffnung schöpfen, daß die düsteren Kräfte und Gedanken überwunden werden können. Holzbläser führen die Motive dieses Satzes ein (die Klarinetten das wiegende, herzliche Hauptthema). Humorvoll musizieren Bläser und Streicher im H-Dur-Trio gegeneinander.

Mit Recht hat man das Finale dieser Sinfonie als den gewaltigsten Sinfoniesatz seit Beethoven bezeichnet. Drei tempomäßig unterschiedliche Teile geben die äußere Gliederung. Der Satz beginnt mit einer *Adagio*-Einleitung, die der des ersten Satzes ähnlich ist. Zunächst erklingt ein chromatisch-schmerzliches Motiv, das in eine drohende, unheilvolle Stimmung hinübergeführt wird (synkopische *Pizzicato*-Steigerungen, verzweifelte Bläserrufe, erregte Streicherfiguren). Da ertönt plötzlich – nach einem Paukenwirbel – ein seelen- und friedvolles Hornthema (*Più Andante*), das an Webers „Freischütz“-Ouvertüre und Schuberts große C-Dur-Sinfonie erinnert. Danach beginnt der dritte Teil des Finales (*Allegro non troppo, ma con brio*) mit seinem weitläufigen, jubelnden Marschthema in vollem Streicherklang, das teilweise an den Freudenhymnus von Beethovens 9. Sinfonie gemahnt. Nun erfolgt der Durchbruch zu optimistischer Haltung; die dunklen Kräfte werden bezwungen. Neben dem innigen zweiten G-Dur-Thema und dem aktiv drängenden dritten Thema kehren auch die anderen thematischen Gestaltungen des Satzes wieder und beteiligen sich an der stürmischen Durchführung. Den hymnischen Ausklang dieser einzigartigen Sinfonie bringt das *Più Allegro*.



Tourneeleitung: Künstleragentur der DDR
Redaktion: Dr. phil. habil. Dieter Härtwig
Druck: Polydruck III 9 13 3500 ItG 009/95/80