



4. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1982/83

4.
AUSSERORDENTLICHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Freitag, den 31. Dezember 1982, 19.00 Uhr
Sonnabend, den 1. Januar 1983, 20.00 Uhr
Sonntag, den 2. Januar 1983, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Miroslav Homolka, CSSR

Solisten: Gabriele Ramm, Sopran, BRD

~~(1.1.)~~

Andrea Ihle, Sopran, Dresden
(31. 12., 2.1.)

Ulrike Buhlmann, Sopran, Dresden 1.1.

Stephan Spiewok, Tenor, Leipzig

James Brookes, Bariton, Großbritannien

Fritz Hille, Bariton, Berlin

Gerd Wolf, Bass, Dresden

Moderatoren: Fritz Hille

Stephan Spiewok

Programmgestaltung
und Zwischentexte:

Siegfried Blütchen

Arrangements:

Manfred Grafe

Musikalische Assistenz:

Karl-Heinz Honicke

Welterfolge des Musicais

Cole Porter Begin The Beguine

Cole Porter KISS ME KATF
— Premierenfieber

Gerd Natschinski MEIN FREUND BUNBURY
— Querschnitt

Guido Masanetz IN FRISCO IST DER TEUFEL LOS
— Seemann, hast du mich vergessen
— Ballettmusik

Cole Porter KISS ME KATE
— Wo ist die liebste aller Zeit
— Wunderbar
— Schlag nach bei Shakespeare

PAUSE

Leonard Bernstein CANDIDE
— Ouvertüre

Leonard Bernstein WEST SIDE STORY
— Maria
— Tonight
— I Feel Pretty
— One Hand, One Heart

Irving Berlin ANNIE GET YOUR GUN
— Alles, was du kannst

Frederick Loewe MY FAIR LADY
— Ouvertüre
— Ich hätt' getanzt heut' nacht
— In der Straße wohnst du
— Walzer in der Botschaft
— Kann eine Frau nicht sein wie ein Mann
— Es grünt so grün
— Hei, heute morgen mach' ich Hochzeit



Vom Ursprung und Wesen des Musicals

Um die Mitte der 50er Jahre tauchte auf den europäischen Bühnen eine neue Kunstgattung auf, der ein märchenhafter Ruf voranging, die aber keiner so recht einzuordnen wußte: das Musical. Der Ruf bestätigte sich, zur Freude des Publikums — und der Theaterintendanten: Stücke wie „Kiss Me Kate“, „Annie Get Your Gun“ und „My Fair Lady“ erzielten auch hierzulande Rekord-Aufführungsziffern. Die Unsicherheit in der Definition und Klassifizierung des neuen Genres ist geblieben. Und weil nun niemand so recht zu sagen weiß, was eigentlich ein Musical ist, wird unter dieser Gummi-Firmierung alles mögliche angeboten. Wer heutzutage ein heiteres — oder heiter sein sollendes — Theaterstück schreibt, es der besseren Verkaufsmöglichkeiten wegen mit einer gängigen, tanzbaren Musik versehen läßt, der nennt das einfach Musical. Einige Autoren, die sich vielleicht genierten, ihr Werkchen so einfach neben die „Lady“ oder „West Side Story“ zu stellen, haben neue Wortmonstren erfunden wie „Musicalette“, „Krimical“ oder gar „Operettical“.

Was also ist ein Musical? Philologisch kann man der Sache nicht beikommen, denn der Begriff ist erst einmal nichts anderes als die wortfaule Abkürzung für „musical play“ oder „musical comedy“. Und danach wäre die „Komödie für Musik“, die Hugo von Hofmannsthal für Richard Strauss geschrieben hat, auch ein Musical. Die Opernfreunde wehren entrüstet ab. Die Abwehr besteht zu Recht, ab aber auch die Entrüstung? Das Musical ist immer heutig, ohne Anspruch auf Ewigkeitwert, künstlerischer Ausdruck eines Lebensgefühls, immer — auch im historischen Gewand — Auseinandersetzung mit der Welt, die nicht mehr die scheinbar heile Welt des „Rosenkavalier“ ist.

Sind wir aber nun schon weitergekommen mit unseren Definitionsversuchen? Man kann es sich so herrlich einfach machen wie der Autor und Produzent Oskar Hammerstein II: „Das Musical sollte alles sein, was es sein möchte. Wenn die Leute es nicht mögen, sollen sie nach Hause gehen. Nur eins kann das Musical nicht entbehren: Musik!!!“

Nach einfacher freilich machen es sich die Leute, die streng zwischen E-Musik und U-Musik unterscheiden und das Musical kurzerhand unter der Rubrik U (U wie Ulk? U wie unseriös? U wie unterhaltsam?) ablegen. Motto: Was der Masse gefällt, kann keine große Kunst sein.

Wer aber über den Rahmen eines Konzertes zum Jahreswechsel hinaus etwas mehr über dieses Genre wissen möchte, wem am Verständnis seines Wesens und seiner Eigentümlichkeiten liegt, der sollte sich auch die Mühe machen, einiges über seine Geschichte und über die Besonderheiten seiner Entstehung zu erfahren. Wir können hier nur andeuten, quasi auf die Sprünge helfen.

Das Musical ist das typische Produkt einer Stadt, der Stadt New York. Die im Jahre 1624 von 30 niederländischen Familien gegründete Ansiedlung wurde besonders im 19. Jahrhundert zum „Schmelztiegel der Völker“. Hier ließen sich Menschen aus aller Herren Länder nieder, ihrer Herren überdrüssig oder von ihren Herren vertrieben, von der Aureole „Gold und Freiheit“ angelockt. Gold fanden die wenigsten, die Freiheit war in den meisten Fällen nur die Freiheit, das heimatliche Elend umzuorganisieren. Sie alle aber — Italiener, Deutsche, Polen, Juden, Iren — brachten ihre Sitten und Gebräuche, ihre Lebensgewohnheiten und ihre Kultur mit. Einiges davon bewahrten sie über Generationen als Eigenständigkeit (noch heute gibt es in New York ausgesprochen national betonte Viertel oder Straßenzüge), vieles aber brachten sie ein in den großen Topf, aus dem schließlich eine neue, eine amerikanische Kultur, ein neuer „Way of Life“ herauskocht.

Analog zu dieser multinationalen Kultur und als ihr Kind hat auch das Musical Quellen, deren Ursprungsländer über die ganze Erde verteilt sind. Die wichtigsten (und nachweisbarsten), von denen jede besonderer Betrachtung wert wäre, seien hier zur Information (und als Anregung) genannt:

- Die englische Balladenoper (mit „The Beggar's Opera“ von Gay und Pepusch 1728 in die Musikgeschichte eingetreten, seit 1751 auch in Amerika zuhause)
- Die Extravaganza (eine seit Mitte 19. Jahrhunderts spektakulär angerichtete Superschau mit melodramatischem Kern und eingefügten artistischen Attraktionen)
- Die Burleske (mit eindeutigen Beziehungspunkten zu den Travestien der Alt-Wiener Volkskomödie)
- Die Minstrel-Show (erster Zugang der Kunst amerikanischer Neger zur Bühne, aparterweise aber über Jahrzehnte nur von schwarzgefärbten Weißen zelebriert)
- Das Vaudeville (eine Art Familien-Varieté, das zum ersten Male dem Darsteller die Vielseitigkeit im Spielen, Singen, Tanzen,

Sprechen abverlangte, wie wir sie heute vom Musical-Darsteller erwarten)

- Die Operette (immerhin von Jacques Offenbach und Johann Strauß persönlich in Riesenkonzerten importiert, aber erst durch den Engländer Sullivan heimisch geworden)
- Die Revue (mit amerikanischer Gigantomanie die — auch finanziell — riesenhafte Übertragung der „Folies Bergère“ an den Broadway, Geburtsstätte der „Girls“)
- Der Jazz (in Rhythmik und Deklamationsweise von uerhörtem Einfluß auf die neue Kunstgattung, im Wesen aber nie in ihr aufgegangen)

Das sind acht — und dabei sicher nicht einmal alle — Quellen des Musicals. Wie aber daraus Musiktheater neuen Stils werden konnte, ist vielleicht noch am ehesten zu verstehen, wenn man sich anschaut, wie ein Musical entsteht. Drama, Oper und Operette sind Literatur bzw. Musik zum Gebrauch im Theater, Musical ist Theater mit Hilfe von Literatur und Musik.

Bei uns sah und sieht das so aus: Einer schreibt ein Libretto, der zweite die Musik dazu. (Nur in Ausnahmefällen gibt es die Gemeinschaftsarbeit vom ersten Takt und Wort an.) Das Finalprodukt wird Theatern und Verlagen angeboten und — vielleicht — gespielt. Der häufig beschrittene Weg des Auftragswerkes sichert die ökonomische Basis der Autoren, nicht immer aber die künstlerische Qualität.

Das amerikanische Theater ist ganz anders organisiert. Es gibt keine festen Ensembles, die beschäftigt werden müssen, keine Anrechtsbesucher, denen man in treuer Regelmäßigkeit gut gemischte Kost vorsetzen muß.

Wenn wir jetzt darzustellen versuchen, wie eine Musical-Aufführung am Broadway zustande kommt, muß das in schematisierender Verknappung geschehen, das Spezifische im Typischen auflösend.

Anfang ist der Produzent. Er ist der Vater des Unternehmens, im Erfolgsfalle auch der große Gewinner, beim Reifall der Hauptleidtragende. Er muß erst einmal die Nase für das zu findende Sujet haben („Schlagt mal nach bei Shakespeare!“). Hat er den Stoff, von dem er meint, er könne das Publikum hochreißen, setzt er einen Autoren an das Textbuch, meist einen zweiten, spezialisierten, an die Songtexte und einen Komponisten an die Partitur. Während dieses Team arbeitet, teilt sich die Aufgabe des Produzenten in zwei Linien. Die erste, einfachere, heißt: Ein Theater mieten mit allem dazugehörigen Personal, die Stars engagieren,

die Darsteller der kleineren Rollen, den Chor, das Ballett, das Orchester, den Bühnenbildner, den Kostümbildner, den Regisseur, den Choreographen — alles nur für die eine Produktion, für ein Stück.

Die andere, weit schwierigere Arbeit des Produzenten ist es, das benötigte Geld aufzutreiben. Und da geht es immerhin um Summen bis zu einer Million Dollar. Man kann da verschiedene Wege beschreiten: Man kann ein Konsortium von Mäzenen bilden, man kann die Rechte an dem noch längst nicht fertigen Stück an Rundfunk-, Schallplatten- und Filmfirmen verkaufen. Es gab auch Fälle, da wurden Anteilscheine von 5 Dollar aufwärts an Interessenten, Musikliebhaber und Geschäftemacher losgeschlagen.

Zwischen Proben und Premiere liegt dann noch ein ganz entscheidender Abschnitt: Das Ensemble geht „On the Road“, d. h. es finden Voraufführungen in „kleineren“ Städten wie Baltimore oder Philadelphia statt. Man will wissen, wie das Stück ankommt. Nicht selten werden dann noch ganze Akte und Musiknummern umgeschrieben, ausgetauscht, verworfen, werden Stars durch andere ersetzt. George Gershwins Weltschlager „The Man I Love“ wurde nach einer solchen Voraufführung als nicht wirksam aus dem Stück „Lady Be Good“ gestrichen.

Die Entscheidung über Erfolg und Mißerfolg, für Stars und Geldgeber über Gewinn oder Verlust, für Chorsänger und Tänzer über den Arbeitsplatz für Jahre, fällt in der „First Night“, bei der Premiere am Broadway. Und diese Entscheidung ist nicht mit dem letzten Vorhang gefallen. Das Publikum mag sich reserviert verhalten oder vor Begeisterung gerast haben — wichtig sind die Morgenzeitungen, sind die Kritiker. Von ihrem Wohlwollen oder Mißfallen hängt es ab, ob ein Stück in der Versenkung verschwindet oder zum „Renner“ wird. „My Fair Lady“ wurde im Mark Hellinger Theatre en suite 2717 mal gespielt.

Nun könnte man aus dieser apodiktischen Schilderung schließen, es sei gar nicht möglich, außerhalb der USA Musicals zu schaffen. Es ist nicht einfach, aber es ist nicht unmöglich. Beispiele gibt es in einigen Ländern, glücklicherweise auch in der DDR. Denn wenn es auch noch wie vor keine stimmige Definition für die Kunstgattung gibt, haben sich doch einige Wesensmerkmale herauskristallisiert, die unabhängig von der Produktionsweise als Kriterien gelten können.

1. Das Musical behandelt einen Stoff, dessen Problematik — unabhängig von der historischen



Ansiedlung der Fabel, die Menschen der Entstehungszeit, des Entstehungslandes interessiert, bewegt. Dabei kann es sich an einzelne Altersgruppen wenden, an einzelne soziale Gruppierungen, muß aber deren Standpunkt allgemeinverständlich ausdrücken. Dabei müssen wir uns von der überhalten Anschauung abkehren, das Musical sei „heiteres Musiktheater“. Werke wie „West Side Story“, „Der Mann von La Mancha“, „Alexis Sorbas“ oder „Cabaret“ behandeln sehr ernste Themen.

2. Die Musik muß sich der Formsprache ihrer Zeit bedienen, auch auf die Gefahr hin, in zehn Jahren unmodern zu sein. Sie muß dem Musikverständnis und dem musikalischen Geschmack des Publikums angepaßt sein, denn sie will vermitteln, hat eine dramaturgische Funktion. Der Komponist Harold Rome: „Im Musical ha-

ben alle Lieder der Lösung des Problems, wie man dem Publikum am besten eine Geschichte erzählt, zu dienen.“ Musiziert, gesungen, getanzt wird im Musical dann, wenn das gesprochene Wort nicht ausreicht, einen Sachverhalt, ein Anliegen deutlich zu machen.

3. Das Musical kennt keine Klischees, weder im dramaturgischen Aufbau (Gliederung in drei oder fünf Akte) noch in der Besetzung (Sänger-Sängerin, Buffo-Soubrette). Es wählt sich seine Form und sein Personal nach den Erfordernissen der zu erzählenden Geschichte. Das Musical ist in ewiger Veränderung.

Deshalb erhebt auch diese Aufzählung keinen Anspruch auf Vollständigkeit, auch nicht den auf dauernde Gültigkeit. Das kann morgen schon ganz anders sein.

Die Komponisten und ihre Werke

IRVING BERLIN, mit dem Namen Israel Baline am 11. Mai 1888 in der sibirischen Stadt Temu geboren, ist der „große alte Mann“ der amerikanischen Musicalszene. Nachdem sein Vater, Kantor Moses Baline, geschreckt durch ein furchtbares Pogrom, in die USA geüchtet war, begann für Irving, wie er sich später nannte, ein Lebenslauf, der exemplarisch für die Phrase „Vom Tellerwäscher zum Millionär“ sein könnte. Zeitungsjunge, Kellner, Kneipensänger – das sind die ersten Stationen. Dann beginnt der Autodidakt mit dem Komponieren und landet 1911 mit „Alexanders Ragtime Band“ einen Weltschlager. „Als armer junger Schlucker“, erzählte Berlin, „nahm ich mir vor, Musik zu studieren, sobald ich es mir leisten könnte. Aber ehe ich das läbliche Vorhaben ausführen konnte, war ich ein gefeierter Komponist.“ Er selbst verstand sich aber immer als Song-Schreiber und zögerte lange, die Partitur für ein abendfüllendes Stück zu schreiben. Der Tod seines Kollegen Jerome Kern zwang ihn quasi, dessen Projekt „Annie Get Your Gun“ auszuführen. Die Uraufführung 1946 brachte Berlin in die erste Reihe der Musical-Komponisten. Es folgten: „Miss Liberty“ (1949), „Call Me Madam“ (1950) und „Mr. President“ (1962). Von Irving Berlins ungezählten Schlagern geht gerade in diesen Tagen wieder „White Christmas“ um die Welt.

LEONARD BERNSTEINs Ruhm ist zweigeteilt, die Musikwelt schätzt ihn als Komponisten wie als Dirigenten. Daß er nebenher noch engagierter Erzieher (Fernsehserien für Jugendliche) und geistvoller Musikschriftsteller („The Joy of Music“) ist, unterstreicht seine Vielseitigkeit. Der am 25. August 1918 als Sohn russischer Emigranten in Lawrence, Massachusetts, Geborene verschrieb sich mit 10 Jahren der Musik, studierte in Boston und an der Harvard-Universität, wurde Hilfskapellmeister bei den New Yorker Philharmonikern. Als er 1943 ohne Probe ein Konzert für den erkrankten Bruno Walter übernahm, begründete er seinen Weltruf als Dirigent. Als Komponist war für ihn die Zusammenarbeit mit dem Choreographen

Jerome Robbins von Bedeutung. Jedes seiner Werke, ob Sinfonie oder Musical, zeigt starke tänzerische Impulse, zwingt gleichsam zum Tanzen. So verdankt die „West Side Story“ – eine moderne Romeo-und-Julia-Adaption – ihren Welterfolg in erster Linie den expressiven Ballettszenen. Das ein Jahr zuvor (1956) entstandene Musical „Candide“, zu dem Lilian Hellman das Buch nach Voltaires Roman schrieb, hatte zwar nicht diesen großen Publikumserfolg, gilt aber bei Kennern als das geistreichste Musikwerk, das je für den Broadway geschrieben wurde.

FREDERICK LOEWE nahm diesen amerikanisierten Namen an, als ihm seine Versuche, in den USA an einige europäische Schlagererfolge anzuknüpfen, nicht glücken wollten. Eigentlich hieß der am 10. Juni 1904 in Wien geborene Sohn eines Operettenautors schlicht Fritz Löwe. Aber seine Musik wurde durch den neuen Namen nicht amerikanischer. Er mußte sich in den verschiedensten Berufen herumschlagen, u. a. als Cowboy, Preisboxer und Schlachtvieh-Punzierer, bis er wieder mit einigem Erfolg zur Musik zurückkehrte. Die 1942 begonnene Zusammenarbeit mit Ailon Jay Lerner als Texter brachte zunächst auch nicht den großen Durchbruch. „What's New“ (1943) und „The Day Before Spring“ (1945) erlebten wenige Vorstellungen. Erst „Brigadoon“ ebnete den beiden 1947 den Weg zum Broadway. Nach dem ebenfalls nicht sehr erfolgreichen „Paint Your Wagon“ (1951) schlug dann am 15. März 1956 die große Stunde: Uraufführung von „My Fair Lady“, eine Sensation, die sich bis heute nicht wiederholt hat. Auch spätere Werke des Autoren-Teams – „Camelot“ (1960) und „Ogi“ (1973) – konnten da nichts aufholen, so daß die Meinung bestätigt wird, der eigentliche Genius der „Lady“ sei doch George Bernard Shaw, dessen Komödie „Pygmalion“ die Fabel hergegeben hat.

GUIDO MASANETZ, geboren am 17. Mai 1914 in Friedek (Frýdek-Místek, CSSR), wollte zunächst Konzertpianist werden, absolvierte dann ein Kompositionstudium in Pilsen. Von 1945 bis 1948 war er Theaterkapellmeister in

Zittau, von 1951 bis 1953 musikalischer Oberleiter des Staatlichen Volkstheaterensembles der DDR. Seitdem lebt er als freischaffender Komponist. Zum heiteren Musiktheater kam er durch den Librettisten und Musikschriftsteller Otto Schneiderei, der ihm ein Stück „Wer braucht Geld?“ zur Vertonung anbot. Die Premiere am 17. November 1956 am Metropol-Theater Berlin war ein Mißerfolg. Das Publikum stand der hier gezeigten Welt der Bootleggers in den USA doch zu fremd gegenüber. Erst eine Bearbeitung des Stückes durch Maurycy Janowsky mit gründlicher Straffung, besserer Charakterisierung der vorher sehr typenhaft angelegten Figuren sicherte dem Stück, das 1962 erneut am Metropol-Theater herauskam, jetzt unter dem Titel „In Frisco ist der Teufel los“, den Erfolg, der ihm bis heute treu geblieben ist. Masanetz beschäftigte sich intensiv mit außereuropäischen Musikkulturen. Zeugnisse sind seine frühe Oper „Der Wundervogel“ (uraufgeführt an den Landesbühnen Sachsen) nach chinesischen Motiven und das Musical „Vasantasena“, zu dem Peter Enskat nach dem altindischen „Mritschakatika“ (Tonwägelchen) von Schudraka Libretto schrieb.

GERD NATSCHINSKI ist zweifellos der erfolgreichste Komponist des heiteren Musiktheaters in der DDR. Sein Musical „Mein Freund Bunbury“ (nach Oscar Wilde) erzielte seit der Uraufführung 1964 Serienerfolge in mehreren Ländern und erlebte an vielen Bühnen bereits Remakes. Natschinski wurde am 25. August 1923 in Chemnitz geboren, studierte Musik in Dresden, Leipzig und Berlin (u. a. bei Hanns Eisler). Sein Schaffen umfaßt Kinder- und Jugendlieder, Tanzmusiktitel, Chansons, Filmmusiken (u. a. „Meine Frau macht Musik“) und vor allem Bühnenwerke. Erstling war 1960 die Operette

„Messerschlager Gisela“, es folgte „Servus Peter“ (1961). Die späteren Stücke „Terzett“ (1974), „Casanova“ (1976) und „Das Dekameronical“ (1979) werden von vielen Theatern mit gutem Publikumszuspruch gespielt, konnten aber die Wirkung von „Mein Freund Bunbury“ nicht wiederholen. Natschinskis jüngstes Werk „Ein Fall für Sherlock Holmes“ wurde 1982 in Erfurt uraufgeführt.

COLE PORTER, geboren am 9. Juni 1893 in Peru, Indiana, war, wie er selbst sagte, zeitlebens ein professioneller Amateur. In sagenhaftem Reichtum aufgewachsen, hatte er es nie nötig, um des Geldes willen zu schreiben. Er führte das Leben eines Playboys, pendelte zwischen seinem Appartement im New Yorker Waldorf Astoria und seinen Besitzungen an der Riviera, studierte Jura, saß aber mehr in musikwissenschaftlichen Kollegs. Das Schreiben von Songs und Songtexten betrieb er als Hobby, aber mit Genie, Leidenschaft und Ernsthaftigkeit. Er experimentierte mit überlieferten Formen, durchbrach Schemata. Seine Weltschlager „Begin The Beguine“ (aus dem Musical „Jubilee“ 1935) und „Night And Day“ sind mit der gleichen Meisterschaft gebaut wie klassische Sonaten. Porter schrieb die Musik zu 22 Filmen und 21 Musicals, von denen das 1948 uraufgeführte „Kiss Me Kate“ (nach Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“) sicher das beste ist. Seit 1937 durch einen Unfall schwer behindert, 1958 beinamputiert, arbeitete er vom Bett und Rollstuhl mit Besessenheit und unvermindeter Frische an seinen Stücken, z. B. an „Can Can“ mit dem Welt-Hit „Ganz Paris träumt von der Liebe“. Als er am 16. November 1964 starb, äußerte einer seiner Bewunderer: „Dieser Mann war eine Schule in sich, eine Schule ohne Schüler. Andere Song-Schreiber mag man imitieren können, aber nicht Cole Porter.“

Den Konzertfreunden

der Dresdner Philharmonie

alle guten Wünsche

zum Jahreswechsel



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

VORANKÜNDIGUNGEN :

Freitag, den 14. Januar 1983, 20.00 Uhr (Freiverkauf)
Sonnabend, den 15. Januar 1983, 20.00 Uhr (AK/J)

5. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Takashi Asahina, Japan
Solistin: Susan Starr, USA, Klavier

Werke von Tschaikowski

Sonnabend, den 29. Januar 1983, 20.00 Uhr (Freiverkauf)
Sonntag, den 30. Januar 1983, 20.00 Uhr (AK/J)

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Ken-Ichiro Kobayashi, Japan
Solist: Alfred Lipka, Berlin, Viola

Werke von Brahms und Berlioz

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Siegfried Blütchen

Spielzeit 1982/83 – Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Druck: GGV, Prod.-Stätte Pirna III-25-12 ItG 009-79-82
EVP –,25 M