

Doppelrolle erfüllen muß; hier ist er Solist, da wieder hat er sich in das Orchester ein- und einen gelegentlichen anderen Solisten unterzuordnen. Darüber hinaus stellt der Klavierpart an den Interpreten ungewöhnliche Anforderungen besonderer Art, weil ihn Szymonowicz auf seine eigenen Spielgegebenheiten zugeschnitten hat.

Als souveräner Solist und Interpret der „Sinfonie concertante“ machte sich Artur Schnabel verdient, denn das Werk auch gewidmet wurde und der – ähnlich Pawel Kochanski beim 1. Violinkonzert – tätigen Anteil an seiner Entstehung genommen hatte.

Seine 3. Sinfonie F-Dur op. 90 schrieb Johannes Brahms 1883 in Wiesbaden und bei Aufenhalten in Taurus. In diesem Werk fand der Komponist die künstlerische Synthese aus den Erfahrungen, die er während der Arbeit an den beiden vorausgegangenen Großwerken gesammelt hatte. Zu Recht wurde die „Dritte“ als die „Brahmsischste“ bezeichnet, trägt sie doch an deutlichsten die Wesensmerkmale des Meisters: Herbitheit und Innigkeit, die Liebe zum Volksliedhaften, kämpferischen Trotz ebenso wie den tröstenden Charakter seiner Tonsprache. Sie ist ein Werk höchster menschlicher Reife, die äußerlich knappste der vier Brahms-Sinfonien überdies. Im Formalen waltet Klarheit und Übersichtlichkeit, obwohl die „Dritte“ eine von der Tradition abweichende Eigentümlichkeit zeigt. Der Höhepunkt, die dramatische Entladung, liegt im Finale. In den drei vorausgehenden Sätzen werden gleichsam Kräfte gesammelt, wird die innere Dynamik aufgebaut, die sich dann im Schlußsatz stürmisch entläßt. Es ist gesagt worden, daß der letzte Satz die eigentliche Durchführung der gesamten Sinfonie darstelle.

Demnach fand die Sinfonie bei der Uraufführung am 2. Dezember 1883 in Wien unter Hans Richter nicht sofort den verdienten Anklang. Gegenüber Richard Heuberger, dem Wiener Kritiker und Komponisten, bekannte Brahms: „Es ist doch was Unangenehmes, wenn man so regelmäßig durchfällt, es macht einen Satz aller Grundsätze stützig.“ Hinter solcher Ironie verborg sich die Empfindlichkeit eines Meisters, der sich des Wertes seiner Arbeit durchaus bewußt war. Vielleicht dachte er auch an die verlebende Rezension des jungen Hugo Wolf im „Wiener Salonblatt“, der als enthusiastischer Parteigänger Wagners die heftigsten Attacken gegen Brahms ritt, was

uns heute unvorstellbar erscheinen will. Respekt- und verständnislos urteilte er über die 3. Sinfonie: „Als Sinfonie des Dr. Johannes Brahms ist sie zum Teil ein tüchtiges, verdienstliches Werk; als solche eines Beethoven Nr. 2 (Anspielung auf Hans von Bülow's Bannot, das die 1. Sinfonie von Brahms als die „Zehnte“ von Beethoven bezeichnet) ist sie ganz und gar mißraten, weil man von einem Beethoven Nr. 2 alles abverlangen muß, was einem Dr. Johannes Brahms fehlt: Originalität! Brahms ist ein Epigone Schumanns, Mendelssohns. Er ist ein tüchtiger Musiker, der sich auf seinen Kontrapunkt versteht, dem zuweilen gute, mitunter vorzeffliche, zuweilen schlechte, nie und da schon bekannte und häufig gar keine Einfälle kommen. . . Die Führer der revolutionären Musikbewegung nach Beethoven sind an unseren Sinfoniker spurlos übergegangen; er war oder stellte sich blind, als der erstauerten Menschheit die Augen vor dem strahlenden Genie Wagners auf- und übergingen. . . Brahms kommt wie ein abgediehener Geist wieder in die Heimat zurück, wackelt die schwankende Treppe hinauf, dreht mit zierlicher Mühe den verrosteten Schlüssel um . . . und sieht mit abwesendem Blick die Spinnweben ihres luftigen Bau betreiben und den Eleu zum trüben Fenster hineinstarren.“ Brahms hat es Hugo Wolf auf seine Weise vergolten, als er sich später einmal über dessen Kritikalität äußerte: „Damals haben wir viel über den närrischen Davidsbündler gelacht, wenn ich seine Kritiken, die ich Tag und Nacht bei mir trug, zum besten gab. Aber damals haben wir nur die Aufsätze gekannt – heute weiß man, daß er ein erster Mensch war, der Erstes gewagt hat, und die Hauptsache ist schließlich doch der Ernst, wenn auch Spaßhaftes dabei herauskommt.“ Der erste Satz (Allegro con brio) beginnt mit einem Motto-Motiv, das im ganzen Werk an wichtigen Punkten der Entwicklung eingreift. Aus dem dritten Takt geht das weitgeschwungene, kraftvolle Hauptthema hervor, voll leidenschaftlichen Ausdruckcharakter, voll herber Wendungen. Diesem männlichen Gedanken folgt eine der wundersamsten Eingebungen des Melodikers Brahms, das zweite Thema, das von der Klarinette vorgesungen wird. Nach heroischen, aber auch besinnlichen Auseinandersetzungen verklingt der Satz piano. Die frische, würzige Herbitheit dieses Allegro ist zuweilen mit einer Bewunderung durch den Hochwald verglichen worden. Im schlichten C-Dur des Andante-Satzes klingt es wie eine Volksweise auf Variationen, in

schlichtester Faktur, schließen sich an. Ein trauermarschähnlicher Seitengedanke in der Klarinette wendet die Stimmung ins Melancholische. Auch später taucht er noch einmal auf. Mit schmerzvoll-chronistischem Gängen schließt der Satz.

Einen eigenartigen Internazocharakter besitzt der dritte Satz (Poco Allegretto). Die Violoncelli beginnen mit einer weitgespannten, sehnsuchtsvollen Melodie, darauf duettieren Violinen und Celli, im Mittelteil (quasi Trio) wechselt sotte Streichermusik mit tänzerischen Bläserhythmen. Das Horn bringt die Anfangsmelodie. Die Grundhaltung des Ganzen wird von einer gewissen tänzerischen Schwermut bestimmt.

Den bedeutendsten Satz der Sinfonie stellt, wie schon angedeutet, das Finale (Allegro) dar, das im dramatischen Unterraum des f-Moll-Themas einsetzt, um rasch den ersten heftigen Steigerungen und Entladungen zuzustreben.

Verschiedenste Motive werden miteinander verkoppelt. Auch das trauermarschähnliche Thema aus dem langsamen Satz erscheint wieder. Nachdem sich erregte Balladenstimmung ausgebreitet hat, erlöst ein jubelnd sich aufschwingendes, befreiendes Hornmotiv in Triolen, das von ganzen Orchester aufgenommen wird. In trotziger Komplexstimmung bei meist harter Kontrapunktik, mit der die Themen miteinander verknüpft werden, geht die Entwicklung bis zur Reprise. Dann aber tritt eine lyrische Beruhigung der Stimmung ein, bei Temporebreiterung wird ungebrochenes F-Dur erreicht. Das Motto-Motiv und das ins Sanfte gewendete Hauptthema des ersten Satzes haben das letzte Wort. Pianissimo-brumlerisch klingt die Sinfonie aus. Doch Resignation, sondern Trüsterwollen ist das Fazit des Werkes, das durch die Schlichtheit seiner Sprache und Mittel so nachhaltige Wirkung erzielt.



VORANKÜNDIGUNG:

Sonntag, den 26. Februar 1983, 20.00 Uhr (Ansch. B)
 Sonntag, den 27. Februar 1983, 20.00 Uhr (Ansch. C D)
 Festival des Kulturpalastes Dresden

Achtung! Zu diesem Konzert finden keine Einführungs-
 vorträge statt.

3. ZYKLUS-KONZERT

Dirigiert: Herbert Kegel

Solisten: Ester Penezi, Ungarische VR, Violine
 Miklós Páncs, Ungarische VR, Violoncello
 Werke von Kodály, Brahms und Beethoven

Bitte beachten Sie die bereits bekanntgegebene Ver-
 änderung: Das Programm des 3. Zyklus-Konzertes teilt
 dem Dresdner Kreuzchor wird am 24., 3., 10. 11. und 25.,
 3., 1983 1981 nachgeholt. Die Konzerttermine 8. und 9.
 April 1983 entfallen.

Spieldien 1982/83 – Chefdirigiert: Prof. Herbert Kegel

Druck: GGV, Post-Satzes Firma 81-05-12 100 809-84-02
 DVP – 22 H

Programmleiter des Dresdner Philharmonie
 Redaktions: Dr. Ingrid Dörner-Hörig
 Die Einführungen in 2. Zyklus Concerto and E. Sym-
 phonie 3. Sinfonie wurden dem Konzertband II und
 III, Leipzig 1972 bzw. 1973, VEB Deutscher Verlag für
 Musik, übernommen.

7. ZYKLUS-KONZERT 1982/83

7. ZYKLUS-KONZERT

Johannes Brahms
Zoltán Kodály
Karol Szymanowski

Freitag, den 21. Januar 1983, 20.00 Uhr
Sonnabend, den 22. Januar 1983, 20.00 Uhr
Verlegung vom 8. und 9. April 1983

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

dresdner philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler
Solistin: Bettina Otto, Dresden, Klavier

Zoltán Kodály Concerto für Orchester
1882–1967 Allegro risoluto – Largo – Tempo primo

Karol Szymanowski Sinfonie Nr. 4 (Sinfonie concertante)
für Klavier und Orchester op. 60
1882–1937
Moderato
Andante molto sostenuto –
Allegro non troppo

PAUSE

Johannes Brahms Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90
1833–1897
Allegro con brio
Andante
Poco Allegretto
Finale (Allegro)



BETTINA OTTO stammt — als Tochter des Freiburger Bankiers Hans Otto — aus westfälischen Haasen. Nach dem Besuch der Dresdner Kreuzschule — damals war sie Schülerin der Volksschule Dresden bzw. seit dem 12. Lebensjahr Klavierschülerin von Ingeborg Fricke in der Kinderkategorie der Musikschule — und einige mit 13 Jahren beim Zentralfilm-Schwermetallen junger Talente in Berlin Dresden — studierte sie 1968/71 Klavier und Composé bei den Professoren Amadeus Wehner und Herbert Cullen. 1973/74 nahm sie eine Aspiranten bei Regina Semelová und Andrej Dukowitsch am Konservatorium Warschau wahr. 1977/79 war sie Assistentin an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden. Seit

1980 wirkt sie freischaffend als Pianistin und Compositrice. Ihr passionierter Einsatz für den Musikhof. Mit unserer Zeit — sie arbeitet mit zahlreichen Komponisten des In- und Auslandes zusammen — hat der Künstlerin das Ansehen einer hochgeschätzten Spezialistin für zeitgenössische Musik bei der Avantgarde verschafft. Konzerte und Rundfunkproduktionen können sie in viele Städte der DDR, der VR Polen, BR Rumänien, der Niederlande und Jugoslawien. Sie gehört zu den Mitarbeitern des Studios „New Music in Gespräch“ und hat seit 1982 die künstlerische Leitung der Dresdner Konzerte „Tonemusic“ (die Konzerte für alte und neue Musik auf Testenaufnahmen) übernommen.

ZUR EINFÜHRUNG

Durch die sich nötig machende Verlegung des 7. Zyklus-Programmes auf den heutigen Konzerttermin können die ursprünglich an dieser Stelle vorgesehenen Kinderchöre Zoltán Kodálys leider nicht zur Aufführung gelangen, da die rechtzeitige Beschaffung des Notenmaterials und die erforderliche Vorbereitungs- und Probenzeit für den Philharmonischen Kinderchor damit nicht mehr gewährleistet war. Deshalb beginnt unser Konzert zugleich mit dem Concerto für Orchester, einem der bedeutendsten Orchesterwerke des ungarischen Meisters, das 1939/1940 zum 50jährigen Jubiläum des Chicago Symphony Orchestra komponiert und von diesem unter der Leitung von Frederick Stock am 6. Februar 1941 uraufgeführt wurde. Die deutsche Erstaufführung erfolgte am 29. März 1953 durch die Dresdner Philharmonie unter Paul Heinz Bongartz.

Der Titel des Werkes weist auf die erste Hochblüte der italienischen Orchestermusik um 1700. Kodály griff aber in formaler Hinsicht die vorklassische Gattung des Orchesterkonzertes auf, aus welcher einst Werke wie Bachs Brandenburgische Konzerte hervorgegangen sind. Die ungewöhnliche Frische und Lebendigkeit des Kodályschen Concertos erklären sich einerseits aus diesem Rückgriff, andererseits aus der Einschmelzung ungarischer volksmusikalischer Elemente.

Das einsätze Werk besteht aus drei größeren Teilen, die etwa den drei Sätzen des italienischen Orchesterkonzertes um 1700 entsprechen. Der erste Teil (Allegro risoluto) beginnt mit dem energischen, pentatonisch gestalteten Hauptthema in gewaltigen Einklang der Streicher. Die sich anschließende Wiederholung auf der Oberquint (Holzbläser) und der Melodieablauf (dominierende Rolle des Quartettvolls) sind Charakteristika der ungarischen Volksmusik. Im Laufe der polyphonen Entfaltung gehört dieses Thema dialektisch seinen eigenen, epikopisch abgemilderten Gegensätzen. Diese Gegensätze verselbständigen sich bald als Selbsthema (Dreiklangsmotiv der Hörner!). Es läßt ein neues, kriegsähnliches Kontrastmotiv aus. Die ausführliche Verarbeitung dieser Themen und das Motiv macht auf einer scharfen Dissonanz plätzlich halt, und ein Solo-Violoncello intoniert die Riesenschritte einer langsamen Melodie, die eigentlich Abkömmling des Hauptthemas ist.

Die passacagliartige Entfaltung dieser Melodie und die volle Nutzung der durch ihre spezifische Gestalt gebotenen Möglichkeiten der Imitation kennzeichnen den zweiten großen Teil (Largo) des Concertos.

Nach diesem etwas beschaulichen Mittelteil kehrt die Thematik des lebhaften ersten Teils in völlig neuer Auslegung zurück (Tempo primo). Kurz vor Schluß taucht die Erinnerung an den langsamen Mittelteil auf, dann schließt das Werk mit dem Kapfenmotiv, das nun durch Gegenätze und Widerstände gekräftigt erscheint und sich behauptet. Der große dritte Teil des Werkes bindet das Ganze zu einer festen Einheit.

Karol Szymanowski 1932 komponierte Sinfonie Nr. 4 (Sinfonie concertante) op. 60 — ein verknapptes Klavierkonzert — ist unweigerlich weniger populär als seine Violinkonzerte. Gregorz Fielberg lebte im Jahr der Entabnung bereits die Uraufführung, die mit dem Komponisten am Klavier in Poznań stattfand. Szymanowski hat in der „Sinfonie concertante“ seinen Reifestil gefunden, der durch die Aufnahme heimlicher Folklore und eine relative Herbit und Beschränkung der Mittel gegenüber früheren Sätzen gekennzeichnet ist. Das Werk hat die üblichen drei Sätze eines Concertos. Das einleitende Moderato ist sonatenataförmig gestaltet. Sein Hauptthema vermit Anklänge an die Musik der Tragödien, die Szymanowski u. a. in Zakopane intensiv studiert und dann bewußt in seinen Spätsätzen aufgenommen hat. Das Soloinstrument trägt diese Melodie in doppeltem Oktavparrallelen vor. Dann gesellt sich eine meist der Terzabstand einhaltende Unterstimme hinzu. Die weichen Umwicklungen dieser Melodie bestimmen den lyrischen Grundton des Kapitales überhaupt.

Traditionsgemäß folgt als Binnensatz ein Andante, das hier freilich keine Kontrastfunktionen erfüllen kann. Schier endlos spinnt sich eine zarte Kantilene fort und verstärkt den bisherigen lyrischen Eindruck. Ihn ergänzt dann erst das Finale (Allegro non troppo) in Randelorn, das die rhythmisch betonten Wendungen bestimmter Mazurkavarianten (Oberak und Kujawiak) aufgreift. Jetzt ist das Gleichgewicht zwischen beschaulicher und bewegter Stimmung hergestellt. Nur in diesem Satz wird das Klavier bewußt brillant eingesetzt. Sonst kann man nicht von einem virtuellen Solopart sprechen, zumal der Pianist eine



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie