

in Wien uraufgeführt. Es ist sicher vor allem von der Zeit der Entstehung dieses Werkes her zu begreifen, wenn Beethoven hier im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Klavierkonzerten ganz neue Töne erschlägt, diese Gattung unter ganz neue Gesetze stellt, was doch das Entstehungsjahr 1802 das Jahr des erschütternden „Heiligenstädter Testaments“, für ihn durch die menschliche Tragik seiner beginnenden Ertaubung auch in persönlicher Beziehung äußerst krisenhaft und bedeutungsvoll. Aus dem c-Moll-Konzert (schon die Wahl dieser Tonart ist charakteristisch) spricht bereits der gereifte Meister zu uns, der sich in großen, leidenschaftlichen Auseinandersetzungen durch die ihn bewegenden Probleme hindurchkämpft und sie endlich überwindet. In formaler Hinsicht wird dabei in diesem Werk zum erstenmal in der Geschichte des Instrumentalkonzerts das Konzert der Sinfonie angeglichen und auch in der Verarbeitung des thematischen Materials dem sinfonischen Prinzip unterworfen. So wie beim Solokonzert das Virtuose jetzt vollkommen in den Dienst der inhaltlichen Aussage gestellt ist, wird nun auch das Orchester aus seiner bisher größtenteils nur begleitenden Funktion gelöst – Klavier und Orchester konzentrieren im dramatischen, spannungsgeladenen Mit- und Gegeneinander in absoluter Gleichberechtigung.

Das plastisch-einprägsame, männliche Hauptthema des ersten Satzes (Allegro con brío) setzt sich aus einem aufsteigenden c-Moll-Dreiklang, einem abwärts zum Grundton fallenden Schreitmotiv und einem ausgesprochen rhythmischen Quaternar-Motiv zusammen, das besonders in der Coda (hier von den Pauken gespielt) wichtig für die thematische Entwicklung wird. Einen Gegensatz dazu bringt ein schwärmerisches, gesangvolles zweites Thema der Paralleltart E-Dur. Nachdem das Hauptthema die orchestrale Exposition energisch beendet hat, beginnt in der ab Ausweichensetzungen und Spannungen reichen, die Themen meistertahl verarbeitet den großen Durchführung das intensive Wechselspiel der beiden Partner, das schließlich noch nach der Kadenz des Solisten in der Coda eine letzte Steigerung erfährt. Schon vor durch seine Tonart E-Dur hebt sich das folgende, imig-schöne Largo merklich von den Edukten ab. Der dreiteilig angelegte Satz, von dem eine gelobte, feierlich-ruhewolle Stimmung ausgeht, setzt selbstlich ein; das zuerst vom Klavier vor-

getragene Thema ist von klassischer Größe und Erhabenheit. Im Zwiegespräch mit dem Orchester wird es dann durch das Soloinstrument mit feinen, filigranhaften Figurenwerk umspielt. Harfenähnliche Arpeggien des Klaviers umranken im Mittelteil des Largas den Gesang der Flöten und Fagotte, bis in der Reprise wieder die Orchestralität des begleitenden Soloinstrumentes, jetzt noch reicher angewendet, kennzeichnend wird. Der lebhaft, humorvoll-energieche Finalsatz, ein Rondo, führt in die Haupttonart c-Moll zurück. Wiederum beginnt der Solist mit dem Hauptthema, das zupackend-trächtige Züge trägt und im Verlauf des Satzes im gestalteten Dialog zwischen Orchester und Klavier mit Varianten immer wieder auftaucht, wobei interessante harmonische Rüdungen, eigenwillige Modulationen charakteristisch sind. Nach einer zweiten kurzen Kadenz des Klaviers findet ein Wechsel von Takt, Tempo und Tonart statt. Die stimmliche Coda (1/2-Takt, Presto) schließt in strahlendem C-Dur schwingvoll und glänzend das Konzert ab.

Im Sommer 1830, wenige Wochen vor seiner Abreise nach Italien, vollendete Felix Mendelssohn Bartholdy seine Sinfonie D-Dur, die „Reformations-Sinfonie“, die aus Anlaß des 300. Jahrestages der Augsbuergischen Konfession geschrieben wurde, aber erst 20 Jahre nach des Komponisten Tod als op. 107 im Druck erschien. Mendelssohn stand der Sinfonie äußerst selbstkritisch gegenüber: den Schlußsatz darunter zog er mit den Worten: „Ein völlig mißlungenes Werk“. Die Musikgeschichte lehrt, die Selbstbeurteilung eines Künstlers nicht allzu wörtlich zu nehmen, da ihm häufig die Distanz zum eigenen Schaffen abgeht. So scheint es auch hier zu sein, denn gerade diese Sinfonie ist eines der wenigen Werke Mendelssohns, die während der letzten Jahre in der Gunst des Publikums gestiegen sind. Dies kann zwar nie das legitime oder entscheidende Kriterium für Wert oder Unwert eines Kunstwerkes sein, aber auch die rein sachliche Analyse zeigt weite Strecken genialischer Erfindung auf.

Ein Vorzug ist ihre innere Einheit: Die ersten drei Sätze sind aus einem gemeinsamen Kernmotiv gewachsen, dem sogenannten Dresdner Amen. Es ist uns als Groß-Motiv in Wagners „Parsifal“ geläufig. In der söchischen Liturgie

gibt es als ein Symbol des heiligen Geistes, und für eine Reformations-Sinfonie läßt sich wohl kaum ein passenderes Motto denken. Die in einem Fugato entwickelte langsame Einleitung des ersten Satzes endet mit dem Zitat dieses Motivs, aus dessen schrittweise aufsteigender Quint das Hauptthema des folgenden Allegro con fuoco, ebenso auch das zweite Thema dieses Satzes abgeleitet ist. In der Umwandlung der Tonschritte zu punktierten Sprüngen in die charakteristische Quint liegt die Keimzelle zum Grundgestus dieses Satzes, seiner kraftvollen Auseinandersetzungen und seiner Streitbarkeit. Der zweite Satz (Allegro vivace) enthält nur Fragmente des „Amen“. Seine Beschwingtheit und sein Fröhlich entwerfen Bilder von den Schwänken und Fabeln, vom ausgelassenen Treiben in den Handwerkerstuben der Reformationszeit, während im Trio beinnehmere, ja ein wenig pastorale Töne erklingen. Das Andante mit seinem rezeptionsästhetischen Charakter spiegelt in seiner Erregtheit die nervöse,

widerspruchsvolle Zeit. Wohl im den Kontrast mit dem voll besetzten Orchester des Finales zu verschärfen, ist es nahezu ausschließlich den Streichern zugewiesen. Es basiert das Ausgangsmotiv in einer Variante (zweites Thema) ein. Ohne Pause folgt der vierte Satz. Eine Fügato ohne alle Begleitung intoniert den Luther-Choral „Ein feste Burg“, dessen erster Vers sich sofort fugatoartig entwickelt. Die Durchführung wird mit dem zweiten Vers des Chorals bestritten und mündet wieder in ein Fugato. In dieses schmettert nun das Bläserensemble den Choral als Cantus Firmus. Nach einer brillanten Coda erscheint er nochmals in ganzen Notenwerten als Ausklang der Sinfonie. Wie im ersten Satz steht in Finales, maß seines Thema, das königliche Monarch im Vordergrund, der Ansturm gegen die Widemacher und der endliche Sieg über sie. Wir widmen die Aufführung der Reformations-Sinfonie der 500. Wiederkehr des Geburtstages von Martin Luther am 10. November 1983.

VORANKÜNDIGUNG

HINWEISE

Wie schon unser Konzertplan anzeigt, ist der 1. ZYKLUS-KONZERT (Anrecht C 2) vom 8. Januar 1984 auf Freitag, den 6. Januar 1984, verlegt. Anrecht B bleibt am 7. Januar 1984.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dipl.-Phil. Sabine Gross
Der Einführung in die Reformations-Sinfonie wurde eine Analyse von Eric Werner aus „Mendelssohn – Leben und Werk in neuer Sicht“, Alberts Musikbuch-Verlag, 1980, zugrunde gelegt.

Dienstag, den 5. Dezember 1983, 20:00 Uhr
(Anrecht B)
Freitag, den 8. Dezember 1983, 20:00 Uhr (Anrecht C 2)
Festival der Kulturpalastes Dresden
Einführungsvorträge jeweils 19:00 Uhr
Dr. habil. Dieter Hötzel
1. ZYKLUS-KONZERT
Dirigert: Horst Androsch, SR Künstrern
Solist: Dang Thai Son, SR Vietnam, Klavier
Werke von Brahms, Chopin und Mendelssohn Bartholdy

Spielplan 1983/84 – Cheffälliger: Prof. Herbert Kegel
Druck: GGV; NT Heideberg 10 25 16 80 90 2 9 80 84 83

GVF 1-25 M



2. ZYKLUS-KONZERT 1983/84

2. ZYKLUS-KONZERT

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Sonabend, den 19. November 1983, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonntag, den 20. November 1983, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie.

Dirigent: Herbert Kegel

Sofist: Martino Tirimo, Großbritannien, Klavier

Peter Tschaikowski **Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“**
1840–1893

Ludwig van Beethoven **Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 3 c-Moll op. 37**
1770–1827
Allegro con brio
Largo
Rondo

PAUSE

Felix Mendelssohn Bartholdy **Sinfonie Nr. 5 D-Dur op. 107
(Reformations-Sinfonie)**
1809–1847
Zum 500. Geburtstag von Martin Luther
Andante – Allegro con fuoco
Allegro vivace
Andante
Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“
(Andante con moto) – Allegro vivace –
Allegro maestoso



MARTINO TIRIMO entstammt einer griechischen Musikfamilie, die die Begabung des Kindes schon zeitig förderte. Seine pianistische Ausbildung erhielt er in London, der Stadt, die er später auch als Wirtin wählte. Seine internationale Karriere begann mit dem 1. Preis bei den Internationalen Klavierwettbewerben in München (1971) und in Opatowitz (1972). Konzerte in

viele musikalische Musikzentren, in Kanada und den USA (hier debütierte er mit dem Cleveland-Orchester) brachten ihm den verdienten Erfolg. Anerkennung erlangte er auch mit seinen Schallplattenproduktionen der Schürli-Elizabetzenen, der Elzabetzenen von Busoni und verschiedenen Werken von Radwain.

ZUR EINFÜHRUNG

Peter Tschaikowskis Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“ nach Shakespeares heute zu den beliebtesten Werken des Komponisten gehörend, hatte anfangs einen ausgesprochenen Mißerfolg und stieß überall auf Ablehnung. Nach der Uraufführung der im Herbst 1869 entstandenen Komposition, die 1870 in Moskau im Rahmen der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft stattfand, schrieb Tschaikowski in einem Brief: „Meine Ouvertüre „Romeo und Julia“ hatte hier keinen Erfolg und fiel durch“, und auch weitere Interpretationen der Ouvertüre im Jahre 1876 in Wien und Paris wurden für den Komponisten deprimierende Mißerfolge. So schrieb der gefürchtete Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick nach der dortigen, von dem berühmten Dirigenten Hans Richter geleiteten Aufführung: „Das zweite philharmonische Konzert brachte eine Ouvertüre zu Shakespeares „Romeo und Julia“ von dem russischen Komponisten P. I. Tschaikowski. Diese Ouvertüre war neu, neu und befremdend; denn daß diese seelenlose, von grauen Dissonanzen und wildem Lärm durchdrachte Tonströmung eine Illustration der zartesten Liebestragödie sein soll, das können die wenigsten Zuhörer zu denken gewagt. Das Stück schien bereits mit völligen Stillschweigen übergegangen, als einige Hände sich in heftigem Applaus regten und damit das Signal zu einem ziemlich allgemeinen und schnell abiegenden Zeichen gaben.“ Dennoch steht heute fest, daß die „Romeo-und-Julia-Ouvertüre“ eines der ersten wirklichen Meisterwerke des zur Entstehungszeit knapp 30jährigen Tschaikowski darstellt, der die Komposition übrigens selbst sehr liebte und sie nach der Fertigstellung noch zweimal (1870 und 1879) umarbeitete. Er fühlte sich zu diesem Sujet so hingezogen, daß er auch eine Oper nach der Tragödie Shakespeares, dem berühmtesten Liebestrama der Weltliteratur, plante, von der allerdings nur ein Duett erhalten ist. Die Ouvertüre, die sich durch melodische Erfindungskraft und Feinheit der Instrumentation, Klangschönheit und dramatischen Schwung auszeichnet und eine bemerkenswerte Geschlossenheit der Wirkung erreicht, folgt in ihrer Anlage nicht dem Handlungsverlauf der Shakespeares-Tragödie. Sie gibt vielmehr in ihrem vortrefflich gegliederten musikalischen

Verlauf den Inhalt des Dramas durch eine sinfonische Darstellung des Schicksals der Handlungsträger, des dramatischen Grundkonflikts wieder. Drei Hauptthemen tragen das musikalische Geschehen des Werkes. Feierlich, chorologisch erklingt das auch später erscheinende Thema der Einleitung (Andante non tanto, quasi moderato), das den gütigen Peter Lorenzo, den Beschützer der Liebenden, charakterisieren soll. Im Hauptteil (Allegro giusto) werden zu Beginn in temperamentvoller Weise die Kämpfe der beiden feindlichen Adelsgeschlechter geschildert, denen Romeo und Julia erstarben: energisch, rhythmisch prägnant ist das hier zugrunde liegende Thema. In starkem Gegensatz dazu steht das schmerzhaft leidenschaftliche, lyrische dritte Hauptthema, das ausdrucksvoll „Liebesthema“ das durch den Zeit der Eltern in den Tod getriebenen unglücklichen Paars. Nach der Gegenüberstellung dieser Themen in Durchführung und Reprise bildet ein ruhiger Nachsatz (Moderato assai), formal der langsamen Einleitung entsprechend, den Ausklang der Komposition.

Ludwig van Beethoven hat mit seinen fünf Klavierkonzerten, die er zunächst für sein eigenes öffentliches Wirken als Pianist schrieb, Gipfelwerke der virtuoson Konzerteclatur geschaffen. Bereits vor den ersten beiden Klavierkonzerten op. 15 und op. 19 hatte er sich mit der Komposition von Klavierwerken beschäftigt (Trios op. 1, zehnteinige Sonaten) und auf diesem Schaffensgebiet weit über musikalisches Neuland, neue Klangbetriebe erschlossen als in der Sinfonie. Die Klavierkonzerte entstanden etwa parallel zu den ersten sechs Sinfonien. Als sein Gehörleiden den Meister zwang, seine von den Zeitgenossen hochgeschätzte pianistische Tätigkeit aufzugeben, hatte er sein bedeutendstes Klavierkonzert, für die in Es-Dur, bereits geschaffen und die mit dem dritten Konzert einsetzende Entwicklung seines konzertanten Schaffens von aristokratisch-gesellschaftlicher Unterhaltungskunst zum ideal-ethischen Bekenntnis auf den Höhepunkt geführt. Das 3. Klavierkonzert in c-Moll op. 37 stammt in seiner endgültigen Gestalt aus dem Jahre 1802 (Skizzen dazu entstanden allerdings bereits in früheren Jahren) und wurde mit dem Komponisten als Solisten zusammen mit der 2. Sinfonie und dem Oratorium „Christus am Ölberg“ am 5. April 1803