

geht es meist um Todessehnsucht, Liebesqual und Verzweiflung. Dem Werk liegen zwar eine Reihe von dodekaphonischen Strukturen zugrunde, die teilweise von Gesualdos Klangzittern abgeleitet wurden, doch sind die einzelnen Abschnitte auf tonale Plester (D-E-A-D) gegründet; das Stück beginnt in D und endet auf D, ist also übergeordnet-tonal konzipiert – der Versuch einer Synthese moderner Ausdrucksmittel von Vergangenheit und Gegenwart. Die Metamorphosen sind ein Stück Bekenntnis-musik – Bekenntnis zum Leben und Schöpfungsgeschehen, eines Mannes, der vom Schicksal getrieben war, der in der Chronik Neapels be-rühmt war durch die Ermordung seiner ersten Frau und ihres Liebhabers. Dieser eminente Musiker war zugleich ein Mensch von übertriebener Sensibilität und wilder, ekstatischer Heftigkeit. Seine Kunst und sein Leben stand unter dem Gesetz der inneren Zersplittertheit, zwischen Auflehnung und Resignation (Verzweiflung und Hoffnung), zwischen Zartheit und Leidenschaft. Davon will meine Musik etwas aussagen.“

Wolfgang Amadeus Mozart brauchte nicht wie Mendelssohn oder Brahms die Sclaportale seiner Violinkonzerte von Virtuosen auf spieltechnische Mängel hin durchzuhören zu lassen, da er bereits als Kind, vom Vater ausgebildet, ein Geiger von hohen Graden war. Seine Vorliebe für das Instrument fand ihren Niederschlag besonders in der Kammermusik und in fünf Violinkonzerten, die er alle 1773 als 19-Jähriger – in Diensten als Konzertmeister des erzbischöflichen Orchesters in Salzburg – zu eigenem Gebrauch schrieb. In gleichen Jahre entstanden die Opern „Die Gärtnerin aus Liebe“ und „Il Re pastore“. Es war die Zeit kurz nach den Erfolgen in Italien, von Auseinandersetzungen mit dem Erzbischof abgesehen, eine glückliche, problemlose Zeit, die sich im unbeschweren Stil der Kammer widerspiegelt. In jedem der anmutig-frischen, innig-unsentimentalen Konzerte, deren Vorbilder italienische Meister wie Luigi Boccherini, die französischen Violinisten, wohl auch Michael Haydn und andere waren, versuchte der Komponist, der Form neue Seiten abzugewinnen und ihre Tragfähigkeit nach allen Seiten hin zu erproben. Die Dreißtizigkeit Sivaldis wurde beibehalten, hinzu kam die Sonatenform der ersten Sätze und deren Einteilung in vier Teile und drei von diesem eingeschlossene Sätze. „So nahmen diese Violinkonzerte in Mozarts Schaffen“, wie Hermann Abert festgestellt hat, „eine ganz eigen-tümliche Sonderstellung ein. Sie sind die Schöp-

fung einer selbstbewußten, mitunter über-schaumenden Jugendkraft, die bald in zarter Schwärmerie, bald in übermäßiger Loure schweigt und mit der Form ihr heiliges Spiel treibt. Der daseinsfrohe Grundton der aristokratischen Gesellschaftskunst mit seinem glänzenden Esprit wird kaum einmal getrübt, und besonders das erste D-Dur-Konzert KV 211 ist ein wahres Muster eleganter Solokunst nach französischem Vorbild. Der französische Geist zeigt sich nicht allein in den Einzelheiten der Form, sondern vor allem in der häufigen Schreibeit, die sich aller soterzistischen Künste enthält, und in der Herrscherstellung des Solisten dem Orchester gegenüber.“ Der Einleitungssatz (Allegro moderato) des heute erklingenden Violinkonzertes D-Dur KV 211, das wie das in B-Dur KV 207 leider kaum noch zu hören ist, erinnert mit dem Serenadenes seiner Träumerei auffallend an den Einleitungsmusik der Serenata notturna vom Januar 1776. Das Schlußstück bringt ein besonders reizendes Thema im Mesuraltal und wirkungsvoll kontrastierende Episoden – eine davon in moll. Komponiert wurde das Werk am 14. Juni 1775 in Salzburg. Zum Orchester gehören neben den Streichern 2 Oboen und 2 Hörner.

An Hans von Bülow schrieb Richard Strauss am 23. Juni 1886: „Ich habe nie so recht an eine Anregung durch Naturadäquat geglaubt, in den römischen Ruinen bin ich immer besessener bekehrt worden, da kamen die Gedanken nur so geflogen.“ So ist die Sinfonische Fantasie „Aus Italien“ D-Dur op. 16 ein Niederschlag der italienischen Eindrücke, die Strauss, der aus Gesundheitsgründen zum erstenmal nach den Säden weisen mußte, an verschiedenen Stellen der Halbmal in sich aufnahm. Nach München zurückgekehrt, wo der damals 22-jährige dritte Kapellmeister an der Oper war, machte er sich sofort an die Partitur. Er selbst dringerte sie erstmalig, in seiner Heimatstadt, am 2. März 1887, es gab viel Übere und Protest: „Die Aufführung meiner Fantasie über Italien hat großen Rumor hervorgerufen, allgemeine Verblüffung und Wut darüber, daß ich nun auch meine eigenen Wege zu gehen anfangte, meine eigene Form schaffe und den hohen Menschenkopfabrecher verurteile; die meisten drei Sätze fanden noch leidlichen Beifall; nach dem letzten, Neoplatonischen Volksleben, der allerdings etwas eig toll ist (in Neapel geht's aber auch bunt her), ging neben lebhaftem Beifall

nach ostentatives Zischen los, das mir natürlich großen Spaß machte“, berichtete er und setzte hinzu: „Nun, ich tröste mich, bis ich mir doch des Weges, den ich machen will, genau bewußt; Es ist noch keine ein großer Künstler geworden, der nicht von Tausenden seiner Mitmenschen für verrückt gehalten werden ist.“ „Der Inhalt besteht in Empfindungen beim Anblick der herrlichen Naturschönheiten Roms und Neapels, nicht in Beschreibungen derselben“, erklärte der Komponist als Antwort auf den Vorwurf, gewissermaßen „Ansichtskinetismus“ geschrieben zu haben. Das gleiche hatte Beethoven zu seiner Pastoralensuite zu bemerken für richtig empfunden, die man ebenfalls das alle Schilde darne verübeln zu müssen glaubte. Wie haben sich übrigens die Ausdrucksmittel in den sechzig Jahren, zwischen Beethovens Landschaftsmusik und den Straussischen Tannemalden, entwickelt? Strauss beherrschte trotz seiner Jugend den großen Orchesterapparat vollendet (und wird ihn noch weiter steigern). Er ist hier nach Romantik, wenigstens einige Züge auf der eben im Entstehen begriffenen Impressionismus hinzuweisen scheinen. Er gläubt teilweise an die „poetische Idee“ jeder Musik: „Will man nun ein in Stimmung und konsequenter Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen, und soll das selbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muß das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschildert haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag die selbe nun als Programm dem Werke beigelegt werden oder nicht.“, schreibt er im Jahre 1888 an Bülow. „Aus Italien“ ist also das gefühlvolle, persönliche Echo auf eine Italienfahrt. Der erste Satz führt uns an einem klaren Morgen in die Campagna romana. Strahlend geht die Sonne auf, aus der Ferne grüßen die Türme der Ewig-nen Stadt. Über den zweiten Satz hat Strauss die Worte gesetzt: „Fantastische Bilder ent-schwindender Heinfähigkeit, Getöse der Wehr-

und des Schmerzes inmitten sonnigster Gegen-wart.“ Der folgende Satz malt ein lebhaftes Bild des Strandes, der keine an das Ufer fallenden Wellen und der süßen Lieder, die über das Meer zu klingen scheinen; selbst Debussy – der große Meister solcher Gemälde – empfand das „wohlwund Fartrige“ dieser Visionen. Im letzten Satz taucht das neoplatonische Volks-leben an uns vorbei, und Strauss symbolisiert es mit Hilfe des bereits damals äußerst volkstüm-lichen Liedes „Funiculi-Funicula“ von Luigi Denza – sei es, weil er es für ein Volkslied hielt, sei es, weil sein Tarantellarhythmus ihm für seine Zwecke besonders geeignet erschien. Dieser Satz ist nicht äußerlich geblieben, oft kritisiert worden, schon Bülow, dem Komposition in letzter Verehrung und Dank-barkeit gewidmet wurde, meinte, daß bei Strauss „bis an die äußerste Grenze des möglichen im Gebiete der Schönheit ge-gangen sei“. Im Lichte der späteren Werke betrachtet, ist einiges Wichtige vorausgeahnt; einmal die Bemächtigung „bis an die äußerste Grenze“ zu gehen, und zum anderen der so stark volkstümliche Sinn des künftigen „Rosen-kavalier“-Komponisten. „Das Werk ist ziemlich neu und revolutionär“, äußerte Strauss nach der Münchner Urauffüh-rung, „und der letzte Satz hat bei den alten und jungen Zuhörern große Opposition, zum ein-digesten Kopfschütteln hervorgerufen... Die Geger haben mich für halb verrückt erklärt, spre-chen von Irrsinnen pp und was dergleichen Plunder mehr ist. Mein Stolz war ungeheuer; das erste Werk, das auf die Opposition des großen Meisters gestoßen ist, da muß es doch nicht unbedeutend sein...“ „Aus Italien“ – in seiner Nähe zu Mendelssohns „Italienische Sinfonie“ und Brahms noch ein wahres Jugend-opus – zingt uns dem Komponisten auf seinem Weg von nur formal-schönen zu charakteristisch-schönen und bedauerlicher Musik an. Im Ziel in der Dresdner Philharmonie erklang das Werk zuletzt 1952 unter Prof. Hans Bongartz.



Programmleiter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Hertzke
Die Entwürfe in Opus 16 von Richard Strauss wurde
den Dresdner Konzertbesucher von Kurt Pahlen, München
1970, verdankt.

Spezialton 198405 – (Chelmsford), Prof. Herbert Beerl
Dare: DDF, BT Halle, 81-21-16 40470 2-01 00 0002 13
DVP – 23 M.

5. PHILHARMONISCHES KONZERT 1984/85

5. **PHILHARMONISCHES KONZERT**

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Freitag, den 18. Januar 1965, 20.00 Uhr
 Samstag, den 19. Januar 1965, 20.00 Uhr
 Sonntag, den 20. Januar 1965, 19.30 Uhr
KONZERT FÜR DIE JUGEND

dresdner philharmonie

Dirigent: Klaus Bernhardt, BRD
 Solist: Thomas Christian, Österreich, Violine

Jürg Baur geb. 1918
Sinfonische Metamorphosen über Gesualdo
 Preludio (Sostenuto) –
 Improvisatione (Wachsende Tempi) –
 Passacaglia (Moderato, Andante con moto) –
 Furore (Allegro con moto, quasi presto) –
 Alla marcia (Con moto) –
 Rondello (Allegro con moto) –
 Ritorno è stretto (Wachsende Tempi)

D D R - Erstaufführung

Wolfgang Amadeus Mozart
 1756–1791

Konzert für Violine und Orchester D-Dur KV 211

Allergo moderato
 Andante
 Rondo (Allegro)

Kopiererin: Thomas Christian

PAUSE

Richard Strauss
 1864–1949

Aus Italien – Sinfonische Fantasie für großes Orchester G-Dur op. 16

Auf der Campagna (Andante)
 In Rom: Ruinen (Allegro molto con furor)
 Am Strand von Sorrent (Andante)
 Neapolitanisches Volksleben (Allegro molto – Presto)



KLAUS BERNHARDT, 1911 in Hannover geboren, ist heute noch Privatdozent 1950–1952 an der Musikho-
 chschule seiner Heimatstadt, Direktor u. a. der Fritz
 Knechtly und Hermann Schürten. Er erhielt 1950
 an der Hochschule für Musik in Berlin die Lehramts-
 bezeichnung für Schulmusik. Seit 1952 dirigiert
 er die verschiedenen Orchester der DDR, seit 1957
 ist die städtischen Orchester der DDR, seit 1957
 ist er Leiter der Dresdner Philharmonie 1960 und
 seit 1961 der Sächsischen Staatsoper. Er ist seit 1961
 Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. Er
 hat zahlreiche Preise erhalten, darunter die
 Ehrenbürgerwürde der Stadt Dresden 1960 und
 die Ehrenbürgerwürde der DDR 1961. Er ist
 Mitglied der Akademie der Künste in Berlin.



Das junge österreichische Genie **THOMAS CHRISTIAN**,
 1911 in Wien geboren, erhielt seinen Violinunterricht
 von Alexander Lischka. Als 14-Jähriger gewann er bereits
 den 1. Preis der internationalen Gegenpartbewerbe
 in Wien. Er wurde in die Klasse von Max Fiedler an
 der Hochschule für Musik in Wien aufgenommen.
 Seine ersten internationalen Auftritte waren in
 Wien, London, Prag, Brno, etc. – nach seinem Aus-
 tritt aus der Klasse von Max Fiedler an der New Yorker
 Conservatory of Music 1936. Er war Mitglied der
 Wiener Philharmoniker sowie der Dresdner Philharmonie.
 Er war Mitglied der Wiener Akademie der Künste.
 Er war Mitglied der Wiener Akademie der Künste.
 Er war Mitglied der Wiener Akademie der Künste.

ZUR EINFÜHRUNG

Jürg Baur, einer der prominentesten und
 meistaufgeführten Komponisten der BRD, ge-
 boren 1918 in Düsseldorf, studierte an der
 Kölner Musikhochschule (bei Philipp Jarnach)
 und Universität, wirkte nach dem zweiten
 Weltkrieg als Kantor und Organist sowie als
 Dirigent am Robert-Schumann-Konservatorium
 Düsseldorf, dessen Direktor er 1964 bis 1972
 war. 1971 wurde er als Nachfolger Bernd Alois
 Zimmermanns als Professor und Leiter einer
 Kompositionsklasse an die Staatliche Musik-
 hochschule Köln berufen. Sein umfangreiches
 Schaffen, das Sinfonien, sinfonische Dichtun-
 gen, Solokonzerte, verschiedene Besetzungen
 der Kammermusik, Chor- und Liederzyklen
 umfasst, erlebte seit 1950 eine starke Beach-
 tung und Pflege im In- und Ausland, nicht
 zuletzt durch die Schallplatte, und wurde auch
 gefördert durch Kompositionsaufträge vieler
 Städte, Rundfunkstationen und Musikfesten.
 1958 erhielt Jürg Baur den Robert-Schumann-
 Musikpreis Düsseldorf sowie 1960 und 1968
 das Rom-Stipendium der Villa Massimo, deren
 Ehrengast er auch 1969 war.
 Sein ästhetisch-stilistisches Programm umfaßt
 er einmal mit den Worten: „Es geht mir
 eigentlich immer wieder darum, die mensch-
 lichen Bezüge nicht zu verlieren und auch bei
 größten Expressionsdrang nicht von den her-
 kömmlichen Mitteln abzuweichen, diese aller-
 dings bis an die Grenze des Möglichen zu
 führen. Es ist für mich generell oberstes Gesetz,
 nur das zu schreiben, was man bewußt hören
 kann.“ Nach dem Titel eines Bächleins über den
 Komponisten war Jürg Baur „ein Avantgardist“,
 gleichzeitig strebt er nach Synthese der verschie-
 denen Kompositionstechniken zeitgenössischer
 Musik von der erweiterten Tonalität bis zu an-
 gellen und aleatorischen Verfahren. Die im
 September 1961 vollendeten **Sinfonischen
 Metamorphosen über Gesualdo**
 vereinen Gesualdo-Chromatiken (in bezie-
 hungswidrigen Zitate) mit insinuierender Klang-
 feld- und Klangfarbenkomposition, Aleatori-
 sches mit prägnanten rhythmischen Passagen
 und abstrakter Kontrapunkt zum Bau-
 schen Reifst, der fast „mediterrane“ Klarheit
 und formale Stabilität besitzt – gewiß eine
 Frucht seiner mehrfachen Italien-Aufenthalte.
 Der Komponist wollte übrigens 1966 auf Ein-
 ladung der Dresdner Musikhochschule in unsere

Stadt und erlebte bei dieser Gelegenheit ein
 Kammerkonzert mit eigenen Werken. Über die
 heute zur DDR-Erstaufführung gelangenden
 Sinfonischen Metamorphosen über Gesualdo,
 die nach zahlreicher erfolgreicher Auffüh-
 rungen zuletzt beim Internationalen Musikfesti-
 val in Moskau im Mai 1984 erklangen (Prof.
 Baur war zum wiederholten Male Ehrengast des
 Komponistenverbandes der UdSSR), schrieb der
 Komponist:
 „Gesualdo, Don Carlo, Faust von Veracini (1560-
 1613) gehört zu den eigenwilligsten italieni-
 schen Madrigal-Komponisten der Spätrenaissan-
 z. Seine ungewöhnlich kühne, selbst für
 heutige Ohren modern klingende Harmonik
 seine dramatischen Stimmfärbungen, die
 ne übersteigerte expressive Tonprache regten
 mich schon vor Jahren zu einer
 größeren Orgelkomposition an und inspi-
 rierten mich 1961 zu dem Sinfonischen
 Metamorphosen. Dieses Werk ist eine stufen-
 stufige, weitausgespannte Fantasie. Sieben
 abwechslungsreiche fünfstimmige Madrigale (A,
 B und C, Bände) werden teils streng, teils frei-
 tritisch und von Holz- oder Blechbläsern intoniert.
 Diese Zitate gliedern, als formale und in-
 haltliche Schwer- und Ruhpunkte, den Verlauf
 des gesamten Werks. Jedes Zitat steht zu Be-
 ginn eines neuen Satzesabschnitts; die darauf
 folgenden Metamorphosen entwickeln sich als
 rhapsodische kontrastreiche Charakterstücke.
 Im Preludio werden aus den verteilbaren Buch-
 staben des Namens Gesualdo (G-O-E-E-A-D)
 schwebende Klangflächen, räumliche Gedan-
 ken und ein prägnantes rhythmisches Pauken-
 thema gebildet. Diese Grundelemente (Grund-
 strukturen) tauchen im Verlauf des Stücks im-
 mer wieder leiterlos auf. Im zweiten Ab-
 schnitt (Improvisation) stehen sich Streich-
 Epochen und dichte Bläser-Klang-
 ballungen kontrastierend gegenüber. Der drit-
 te Teil läuft als Passacaglia (Thema ist der Bass
 eines Gesualdo-Zitats) in mehreren Variationen
 ab. Im vierten Abschnitt (Furore) dominiert leb-
 hafte Streichbewegung, Kontrapunkt vor
 tiefen Bläser-Signalen. Der fünfte Teil (Alla
 Marcia) steigert sich – nach kontrastlichem Beginn
 – zum skatistischen Trauermarsch. Abschnitt
 sechs stellt sich als Rondello dar, mit um sich
 selbst kreisenden Klangfiguren in verschiedenen
 Tongruppen (zwei, drei, fünf). Im sechsten und
 letzten Teil wird die verhalten-resignierte
 Stimmung des Anfangs beherrschend (Ritornel),
 eine knappe Stretta in den hymnischen
 Schluß mündet.
 In den Texten der ausgezeichneten Zitatstellen