



2. ZYKLUS-KONZERT 1986/87

2.
ZYKLUS-KONZERT
CARL MARIA VON WEBER
UND DIE ROMANTIK

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 4. Oktober 1986, 19.30 Uhr

Sonntag, den 5. Oktober 1985, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Siegfried Kurz, Dresden/Berlin

Solist: Malcolm Frager, USA, Klavier

Carl Maria von Weber
1786–1826

Ouvertüre zu „Euryanthe“

Richard Wagner
1813–1883

Vorspiel zu „Lohengrin“

Carl Maria von Weber

Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 1 C-Dur op. 11

Allegro
Adagio
Presto

PAUSE

Richard Strauss
1864–1949

Also sprach Zarathustra – Tondichtung op. 30
(frei nach Friedrich Nietzsche)

Introduktion
Von den Hinterweltlern
Von der großen Sehnsucht
Von den Freuden und Leidenschaften
Grablied
Von den Wissenschaften
Der Genesende
Das Tanzlied
Das Nachtwandlerlied

Solovioline: Konzertmeister Walter Hartwich



SIEGFRIED KURZ



MALCOLM FRAGER, 1935 geboren, stammt aus St. Louis. Mit 8 Jahren bereits gab er erste Konzerte und begann seine Studien als 14-jähriger in New York. Sein Lehrer an der dortigen Columbia-Universität war Carl Friedberg, der letzte Schüler von Johannes Brahms. Seine internationale Karriere begann, als er als 1. Preisträger aus dem Leventritt-Wettbewerb in New York und dem Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel hervorging. Heute

zählt der Künstler zu den besten Pianisten seiner Generation. In den USA, in Europa, wo er jährlich 3 Monate konzertiert, in Japan und Australien ist er in allen Musikzentren und bei den bedeutendsten Orchestern ein gefragter Solist. Von seinem weitgespannten Repertoire, das sowohl Konzert- als auch Solo- und Kammermusikliteratur umfaßt, zeugen auch zahlreiche Schallplattenaufnahmen.

ZUR EINFÜHRUNG

Zwischen dem kompositorischen Schaffen von Carl Maria von Weber und Richard Wagner knüpfen sich unlösliche Fäden. Wagners Weg ist ohne Webers Vorbild in „Euryanthe“ und „Oberon“ nicht denkbar. Wagner vollendete die Idee vom einheitlich durchkomponiertem Musikdrama, die vor ihm Weber theoretisch in seinen Schriften und praktisch in seinen großen Opern verfochten hatte. Aber auch in der Biografie Wagners sind unmittelbare Bezüge zu Weber und zudem noch in Dresden zu finden: Richard Wagner wurde dem Probedirigat der „Euryanthe“ Anfang 1843 Webers Nachfolger als Königlich sächsischer Hofkapellmeister in Dresden.

Bereits 1844 engagierte sich Wagner für die Überführung von Webers Sarg von London nach Dresden. Als Webers sterbliche Hülle am 14. Dezember in Dresden eintraf, wartete hier eine riesige Menschenmenge, die den verehrten Toten zum katholischen Friedhof in der Friedrichstadt geleitete. Die Trauermusik, gespielt von 80 Bläsern und 20 Trommlern, hatte Wagner aus Motiven der „Euryanthe“ arrangiert. Wagner sprach auch selbst die Grabrede mit den berühmten Sätzen: „Nie hat ein deutscher Musiker gelebt als du! ... Sieh, nun läßt der Britte dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche ...“.

Der 21-jährige Wagner hatte noch wesentliche Vorbehalte gegenüber der „Euryanthe“. Nachdem er aber die Partitur studiert und die Perspektiven erkannt hatte, die Webers Musik eröffneten, fand er die Grundwerte für sein eigenes Schaffen. Die wegweisende Funktion der „Euryanthe“ charakterisierte Eduard Hanslick: „An dieser Oper hat Wagner faktisch angeknüpft, mit seinem dramatischen Prinzip sowohl als auch mit tausend musikalischen Reminiscenzen. Das nachdrückliche Voranstellen der deklamatorischen Schärfe vor die rein musikalische Schönheit, das fortwährende charakterisierende Farbenmischen im Orchester, das Verflößen von Rezitativ und Kantilene, die bisher ungewohnten Begleitungsmassen: an diese Elemente konsequenter Dramatisierung der Musik knüpfte Wagner, der raffiniertere Musiker, seine Reformen.“ Daß Weber damit begann, das Rezitativ in die dramatische Gestaltung der geschlossenen Form einzubeziehen, war eine Voraussetzung für die Formulierung der Wagnerschen „unendlichen Melodie“. Er-

innerungs- oder Leitmotive, die sich schon in Spahrs „Faust“-Oper und vor allem im „Freischütz“ angekündigt hatten, führen als wichtiges musikdramatisches Charakterisierungsmittel ebenfalls von Weber zu Wagner, der sie zu einem System ausbaute. Es fällt nicht schwer, auch eine inhaltliche Beziehung zwischen „Euryanthe“ und „Lohengrin“ herzustellen, gibt es doch dort eine ähnliche Konstellation zwischen „gutem“ Paar (Graf Adolar/Euryanthe bzw. Lohengrin/Elsa) und „bösem“, „dämonischem“ Paar (Graf Lysiart/Eglantine bzw. Telramund/Ortrud).

Im Gegensatz zu ihrer musikhistorischen Bedeutsamkeit blieb Carl Maria von Webers Oper „Euryanthe“ auf der Bühne ein Stiefkind. Trotz anfänglichen Erfolges nach der Uraufführung am 25. Oktober 1823 in Wien, der wohl mehr der Person des durch seinen „Freischütz“ bereits weitberühmt gewordenen Komponisten galt, konnte sich das Werk durch das unzulängliche, verworrene Libretto der Dichterin Helmine von Chézy (1783–1856) nicht im Repertoire der Musikbühnen halten. Einen erneuten Wiedererweckungsversuch unternimmt die Deutsche Staatsoper Berlin zu den Carl-Maria-von-Weber-Tagen der DDR am 15. November 1986. Ähnlich wie bei Webers letzter Oper „Oberon“, die gleichfalls unter einem wenig Bühnenwirksamen Textbuch leidet, sind von der herrlichen Musik des Komponisten bei beiden Werken eigentlich nur die Ouvertüren lebendig geblieben, die als wirkungsvolle, glänzende Orchesterstücke mit Recht zu den beliebtesten Schöpfungen Webers gehören und häufig im Konzertsaal begegnen.

Wie in der Ouvertüre zum „Freischütz“ wird auch in der „Euryanthe“-Ouvertüre der Grundgedanke der Oper zum Ausdruck gebracht: der Sieg des Guten über das Böse – die Überwindung feindlicher, böser Mächte durch die standhafte Liebe eines edlen jungen Paares. Der Oper entnommene Motive werden in diesem Sinne programmatisch miteinander verbunden, jedoch bedarf es zum Verständnis des äußerst plastisch gestalteten Werkes keineswegs einer genauen Kenntnis der im einzelnen nicht eben logischen, sehr verschlungenen Handlung, die im mittelalterlich-ritterlichen Milieu spielt. Das heroisch-stolze Marschthema zu Beginn der Ouvertüre gibt eine allgemeine Einstimmung in die Welt ritterlichen Glanzes. In einem gesangvollen Seitenthema erklingt die schwärmerische Liebesweise des Ritters Adolar, des Helden der Oper. Nach einem spannungsreichen Übergang beschwört



eine kurze Largo-Episode mit schwebenden Geigenklängen eine feierliche, geheimnisvoll-mystische Stimmung herauf – die motivische Andeutung von Gefahren, die dem Liebespaar fast zum Verhängnis werden. Nun entwickelt sich ein in den tiefen Streichern beginnendes Fugato, das allmählich wieder zu den Motiven des Anfangs überleitet. Mit der Wiederaufnahme und Vereinigung der beiden Themen der Einleitung wird in einem jubelnden, strahlenden Hymnus schließlich der Sieg des Guten gefeiert.

„Mit dem ‚Lohengrin‘ nimmt die alte Opernwelt ein Ende“, sagte Franz Liszt über Richard Wagners viertes Bühnenwerk. Zwischen 1845 und 1848 in Marienbad – Graupa – Dresden entstanden, ging es mit seinem Schöpfer nach dem Dresdner Maiaufstand in die Verbannung, bis sich Freund Liszt seiner annahm und es 1850 zur Goethe-Feier am Weimarer Hoftheater uraufführte. Nun trat die Oper ihren Siegeszug durch Deutschland und bald auch über die Landesgrenzen hinaus an, aber Wagner selbst war es erst 1861 in Wien vergönnt, sein Werk zu erleben.

Den Sinn der „Lohengrin“-Handlung umreißt Wagner so: „Auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ein Unbekannter von höchster Anmut und reinsten Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichsten Zauber gewann ... Der Unbekannte verschwand und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde ...“

„Aus den ‚Mitteilungen an meine Freunde‘ weiß man, in welcher Stimmung sich der junge Dresdner Hofkapellmeister 1845 dem ‚Lohengrin‘ zuwandte. Wagner fühlte sich damals, enttäuscht über den Mißerfolg seines ‚Tannhäuser‘, als Unverständener; er flüchtete sich in eine ‚schwärmerisch-sehnsüchtige‘ Stimmung und suchte nach einem ‚Verständensein durch Liebe‘. So gestaltete er letztendlich im romantischen Schicksal des gottgesandten Gralsritters das eigene: seinen Traum vom Priestertum der Kunst und Heilsbringer der Gesellschaft, die Tragik des schöpferischen, von der Mitwelt verkannten Genies. Wie Lohengrin sehnt sich der höhergeborene Künstler nach einer menschlichen Gemeinschaft, einer Liebe, die nicht bewundert, die nicht nach ‚Nam‘ und ‚Art‘ fragt, die ihn als Menschen umfängt.“ (Ernst Krause). Obwohl im „Lohengrin“ wie in Webers „Euryanthe“ ein märchenhafter, idealistisch verklärter Stoff gestaltet ist, auch hier die Sicht auf „gute“ und „böse“ Handlungsträger roman-

tisch eingegrenzt erscheint, nimmt dieser doch einen festen Platz in der deutschen Nationaloper ein. Wagner tritt mit seinem Werk auf die Schwelle zum Musikdrama. Er musikalisiert Sprachrhythmus und Wortmelodie, umgibt die mystischen Gralsritter-Vorgänge auf der Bühne mit volkstümlich-beredter, großer, stark charakterisierender Musik. Richard Strauss sieht in der „Lohengrin“-Partitur die Anfänge der modernen Instrumentation. Das Thema des Grals, dem „kostbaren Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank und in welchem dann sein Blut ... aufgefangen ... wurde“, (Richard Wagner), entwickelt eine bis dahin noch nicht gekannte Transparenz des Klanges. Es wird getragen von vielfach geteilten, schwebenden Streicher- und Holzbläserklängen in hohen Lagen. Das „Böse“ setzt sich dagegen ab durch düster-dämonischen Ausdruck in den tiefen Streichern und Bläsern. Damit ist zugleich der Beginn des – zuletzt komponierten – „Lohengrin“-Vorspiels gekennzeichnet, der die musikalische Keimzelle des gesamten Werkes enthält: die Modulation vom hellen, zarten A-Dur Lohengrins zum schaurigen fis-Moll Ortruds. Die Musik steigert sich dann zu höchster Verzückung. Sie gipfelt in der weihvollen Wiederkehr des Gralsthemas in Trompeten und Posaunen und verklingt leise, wie sie begann.

Carl Maria von Weber war ein hervorragender Pianist. Der Würzburger Klaviervirtuose Johann Franz Xaver Sterkel bezeichnete Weber 1815 als „den größten Klavierspieler, den er gehört habe“. Der Berliner Zoologe Heinrich Lichtenstein, ein Freund des Komponisten, überlieferte in seinen „Erinnerungen“ ein Bild des Klaviervirtuosen und Improvisators Weber: „Auf ein Lied von Haydn entwickelte Weber eine dreistimmige Fuge im Charakter in der poetischen Grundstimmung des Gedichts, mit verwegenen Wendungen, Umkehrungen und rhythmischen Verschiebungen. Sein Phantasieren in solchen Stimmungen unterschied sich sehr von allen ähnlichen Kunstleistungen. Bei Weber war es, als ob er in diesen Augenblicken erst das Organ fände, seine innersten Empfindungen vertrauten Freunden zu enthüllen. Mit mutwilliger Keckheit in den glänzenden Passagen und mit hinreißendem Feuer im Fortschreiten vollgriffiger Akkordsteigerte er den Beifall ...“. So hat er seine zahlreichen Klavierwerke, darunter Variationen, Sonaten, die „Aufforderung zum Tanz“,

drei Klavierkonzerte, in erster Linie für seinen persönlichen Gebrauch geschrieben. Eine außerordentliche virtuose Brillanz, Läufe, Triller, Terz-, Oktav- und Dezimengriffe (Weber besaß eine ungewöhnlich weite Handspanne), prägen das anspruchsvolle technische Bild der Kompositionen. Während sich das dritte seiner Klavierkonzerte, das unter dem Namen „Konzertstück“ bekannte in f-Moll op. 79 (1821), dauernd in hoher Gunst bei Interpreten und Publikum halten konnte, haben Aufführungen des 1. und 2. Klavierkonzertes (Es-Dur op. 32, 1812) heute Seltenheitswert. Dabei handelt es sich auch hierbei um liebenswürdige, geistvolle und musikalische Schöpfungen, in der Haltung vorwiegend chevaleresk, virtuos.

Das Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 11 – in Mannheim und Darmstadt 1810, also im Alter von 24 Jahren komponiert und am 19. November 1810 in Mannheim erstmals als Ganzes aufgeführt – steht zwischen Haydn, Mozart und Beethoven. Trotz seines klassischen forms- und stilgeschichtlichen Platzes kommt das „Romantische“ der Weberschen Sprache in der melodischen Gestik und in den harmonischen Modulationen schon zur Geltung, besonders in der tief empfundenen, schwärmerischen Poesie des Adagios mit seinem Klang- und Stimmungszauber, den „Harfeneffekten“ des Soloinstrumentes. Dennoch herrschen auch hier die Ideale klassischer Klarheit, die in festlich-froher Stimmung, jugendlicher Elastizität und Freudigkeit mit glänzender Virtuosität und Brillanz vollends die beiden Ecksätze bestimmen. Schon die gewählte Grundtonart C-Dur ist klar und hell, und die Melodien, die Weber zu Trägern seiner musikalischen Einfälle gemacht hat, sind klar geformt und übersichtlich gestaltet. Der kraftvoll bewegte erste Satz hat marschartigen Charakter, geprägt vor allem durch den punktierten Rhythmus des die Orchesterleitung eröffnenden ersten Themas, mit dem auch der Solist in das musikalische Geschehen eingreift. Der „militärische“ Zug des Stückes läßt daran denken, daß es am Vorabend der Freiheitskriege entstand. Die Grundstimmung des letzten Satzes ist die eines brillanten Walzers, womit sich Weber volkstümlichen Bereichen der Musik mit viel Glück näherte. (Prof. Dr. Dieter Härtwig)

Bei seinen Instrumentationsstudien mußte Richard Strauss über Wagner (siehe oben) natürlicherweise zu Weber gelangen. Schon in seinem frühen Hornkonzert erweist er dem „Freischütz“-Komponisten Reverenz. „Instru-

mentaldichter und Farbendeuter“ nennt er ihn, der „den Chor der Instrumente zu besetzten Gruppen und schließlich sprechenden Individuen zu entwickeln“ vermochte. Die Studien der Weberschen Partituren haben sich bei Strauss im Orchesterklang deutlich niedergeschlagen. „Man vergleiche den stürmischen Anlauf und die erregende Aufwärtsbewegung zu Beginn der Ouvertüre zu ‚Euryanthe‘ mit dem geschmeidig sich hochschnellenden Kopftema des Strausschen ‚Don Juan‘, Prototyp so vieler anderer Strausscher Motivprägungen – es zeigt sich hier wie dort die gleiche oder doch ähnliche suggestive Gewalt, die schon in der ersten Ansprache mitreißt und überwältigt, eine Brillanz, die der jüngere Meister zwar in sich selbst gefunden, aber am Beispiel des älteren zurechtgeschliffen hat.“ (Karl Laux)

Solcherart beeinflusst zeigt sich auch Strauss' Tondichtung op. 30 „Also sprach Zarathustra.“

„Der junge Nietzscheaner hatte das Bedürfnis, die Stimmungen und Reflexe aus der Lektüre des ‚Zarathustra‘ in einem Stück Programmmusik niederzulegen. Die zeternden Zeitgenossen bekamen es schon bald zu spüren: mit ‚vertonter Philosophie‘ hatte das nichts zu tun. Was man in diesem neuen feuertrunkenen Tongedicht zu hören bekam, war weder das klangliche Porträt des frechen ‚Übermenschen‘ noch die tönende Widerspiegelung des pathologisch übersteigerten Weltbildes des Dichter-Philosophen. In Wahrheit hat Strauss hier nicht die Philosophie Nietzsches in Klänge übertragen, sondern nur den lyrisch-hymnischen Gehalt des Zarathustra-Buches zum Ausgangspunkt seines Werkes genommen. Daß es letztlich nur eine musikalische Volksausgabe Nietzsches wurde, gerade das Gegenteil einer intellektuell scharfen, gedanklich klaren Komposition, muß in diesem Falle geradezu versöhnlich stimmen. Der große Prophet steigt vom Berge herab – aber so gründlich, daß er im Tiefland einer höchst unphilosophischen, gesund-diesseitigen Stimmungsmusik anlangt. Und doch ist auch der Lebenshymnus ‚Zarathustra‘ ein gutes Stück Strauss. Man braucht nur die der sinnhaft leuchtenden, spürbar südlich empfundenen Partitur mitgegebenen Nietzsche-Verse anzuführen: ‚Zu lang hat die Musik geträumt; jetzt wollen wir wachen. Nachtwandler waren wir, Tagwandler wollen wir werden.‘

Der Widerspruch zwischen dem diesmal rein abstrakten Ideenprogramm des philosophie-



renden Dichters und des nachempfindenden Musikers läßt sich nicht übersehen. Während Nietzsche sich aus Siechtum, Gehemmtsein und Lebensrausch in eine ersehnte Wirklichkeit schmerzvoll hineinträumte, trat Strauss mit der bajuwarischen Vitalität seines geistigen und körperlichen Wesens an diese Weltanschauung heran. Mögen die dithyrambisch-ekstatische Sprache Nietzsches und einzelne erschaute Gedankenbilder die Phantasie des Komponisten beflügelt haben: eine solche ‚Tondichtung (frei nach Nietzsche) für großes Orchester‘ konnte in seinem Gesamtschaffen nur Ausdruck der ‚Verwegenheit‘ sein – ein Suchen nach neuen Ausdrucksformen. Sich selbst hat Strauss bei der tondichterischen Beschwörung des Nietzscheschen ‚Übermenschen‘ bestimmt nicht gemeint. Die August 1896 in München abgeschlossene und im gleichen Jahr in Frankfurt am Main uraufgeführte Partitur enthält dafür keinerlei Anhaltspunkte. Sicher hat Romain Rolland recht, wenn er schreibt: ‚Das Programm, das sich Strauss gestellt hat, verliert sich keineswegs in unbedeutende, malerische und anekdotische Einzelheiten, sondern wird in einigen ausdrucksvollen und majestätischen Zügen umrissen.‘ Aber er, der später von einem ‚schwachen Werk‘ sprach, übersieht, daß dies populär-weltanschauliche Kompendium von Diesseitigkeit und Mystik, von gelösten und ungelösten Welträtseln auch in solch klangsinlicher Gestalt die Hörer verwirrt und den Zugang zu den musikalischen Schönheiten erschwert. Dabei ist gerade bei diesem Stück, das seiner Struktur nach gehört und nicht gesehen werden will, der Anteil des Formkünstlers und Klangzaubers Strauss bedeutend; aus seinen klangsinlichen Reizen resultiert wohl auch in neuerer Zeit eine stärkere Verbreitung. Formal erkennt man mühelos eine sinfonische Fantasie, die ihre Anregung aus verschiedenen Partien der Dichtung empfängt. Das Grundproblem, das Nietzsche und somit auch Strauss bewegt, ist das Verhältnis des Menschen zur Welt – zur Natur. Sonnenaufgangspoesie, anknüpfend an den als Geleitwort vorangestellten ersten Teil des Hymnus an die Sonne, eröffnet die Partitur – diese nicht leicht zu überschauende Introduction mit ihren raschen Dur-Moll-Schaltungen und extremen Kontrasten von Licht und Schatten wächst aus dem lapidaren, der Trompete über-

tragenen C-Dur-Urmotiv der Natur heraus, das nichts anderes als die durch die Quint geteilte Oktave ist. Daran reihen sich acht geschlossene, gleichwohl kunstvoll miteinander verbundene Gebilde, ‚Nummern‘, wenn man so will. Im Gegensatz zu den denkbar unphilosophisch einfachen Klangsymbolen für die strahlende Sonne (erstmalig verwendet Strauss die Orgel), die Sehnsucht, Freuden und Leidenschaften stehen die dunkleren Klangbereiche der Einsamkeit, des Rätselvollen. Höchst eindrucksvoll, wie der Komponist beim abschließenden ‚Nachtwandlerlied‘ die H-Dur-Helligkeit des Diskantes gegen das surrende C der Bässe, den Grundton der Natur, setzt. Zur Charakterisierung der ‚Hinterweltler‘ klingt ‚Credo in unum Deum‘ in den Hörnern an, eine neue nervös-pathetische klangliche Räume stößt Strauss beim vielgeteilten, wunderbar strömenden Streichermelos des Gesangs des Glaubens vor. ‚Von der großen Sehnsucht‘ wird auch musikalisch zum unaufhaltsam sich steigenden Drängen und Emporstreben. Der Glorifizierung des Irdischen (‚Von den Freuden und Leidenschaften‘) folgt das Funebre des ‚Grabliedes‘. Bei der Ironie der Fuge, deren Reihenformung man allen Ernstes als frühes Beispiel einer Anwendung der Zwölftontechnik herangezogen hat, wird die Musik, dem Thema ‚Von der Wissenschaft‘ entsprechend – ‚scholastisch‘. Der ‚Genesende‘ kehrt sich nochmals dem sinnenfrohen, lachenden Leben zu; und beim beschwingten, merkwürdig wienerisch eingefärbten ‚Tanzlied‘ tritt der Musiker in naiv-unbekümmertes Daseinsfreude auf den Plan. Doch selbst dieser ‚Tanz der leichten Füße‘ vermochte nicht, Nietzsche den Menschen nahezubringen.“ (Ernst Krause)

VORANKÜNDIGUNG:

Sonnabend, den 25. Oktober 1986, 19.30 Uhr (Freiweil.)
 Sonntag, den 26. Oktober 1986, 19.30 Uhr (AK/J)
 Festsaal des Kulturpalastes Dresden

2. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Gastspiel der Prager Sinfoniker

Dirigent: Petr Altrichter, ČSSR

Solist: Boris Krajný, ČSSR, Klavier

Werke von Ivan Parík und Antonín Dvořák

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
 Redaktion: Dipl.-Phil. Sabine Grosse

Spielzeit 1986/87 – Chefdirigent: Jörg-Peter Weigle
 Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 2,85 JtG 009-61-86
 EVP –,25 M