

wichtig festzustellen, daß diese verschiedenen Einflüsse – Bach, Rameau, Brahms, Liszt, Wagner, Berlioz – von Franck keineswegs aklektisch benutzt werden, sondern durch seine schöpferische Persönlichkeit eine ganz eigene Verarbeitung erfahren. Eine an Rameau und Bach geschulte, häufig kontrapunktisch durchsetzte Formelhaftigkeit und eine mit französischer Delikatesse beleuchtete Instrumentation sind Wesensmerkmale der Musik Francks. Von Berlioz, Liszt und Wagner übernimmt er die gleitende Chromatik der Mittelstimmen, den so genannten Chorbestklang, die schwelgerisch blühende Melodik. Manche Eigenartigkeiten seiner Musik verweisen bereits auf den Impressionismus. So fügt César Franck mit einer Reife seiner Werke der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts eine sehr persönliche Note hinzu.

Die Sinfonischen Variationen für Klavier und Orchester, 1885 entstanden, gehören zu den reifen Leistungen des Komponisten. Bereits der Titel „Sinfonische Variationen“ deutet darauf hin, daß es sich in dem vorliegenden Werk nicht um eine Reihung einzelner, unabhängiger Veränderungen des Themas handelt (wie es beispielsweise bei den Mozart-Variationen von Regner der Fall ist), sondern, daß das Thema, besser: die Themen, in sinfonischer Technik variiert werden. Dieses sinfonische Prinzip zeigt sich bereits in der Thematenaufstellung. Wie im Sinfonischen werden zwei Themen gegenübergestellt: das erste von den Streichern unisono intoniert, aus konsequenter Verfolgung eines prägnanten, rhythmisch bestimmten Motivs erwachend, markant, männlich im Charakter, dem das zweite – vom Soloinstrument vorgebracht – sofort folgt: eine schwärmerische Melodie, in delikater Weise harmonisiert. Nach der knappen Thematenaufstellung beginnen nun im Gegen- und Miteinander von Klavier und Orchester die kunstvollen Variationen. Die Übergänge sind fließend gehalten, das sinfonische Prinzip bleibt erhalten. Kurze hingetupfte $\frac{7}{8}$ -Takt-Episoden schieben sich in die Entwicklung ein. Ein Fis-Dur-Mittelteil – molto più lento – bildet einen Stimmungsgegenatz. Thematisch sind die Celli in diesem Teil stark beteiligt. Über einen ausgedehnten Oktavtriller des Solisten beginnen Cello und Bass mit dem zweiten Thema den dritten Teil des Werkes, in dem thematisch nun noch dieses zweite Thema zahlreiche musikalische, satztechnische und also auch charakterliche Veränderungen erfährt. Das Werk bietet dem Solisten reiche pianistische Entfaltungsmöglichkeiten. Manthmal, so besonders im Fis-Dur-Mittelteil, erinnert die Behandlung des Soloinstrumentes an Chopin, an dem auch die schwebende Harmonik geschult zu sein scheint. Daß es Franck gelingt, den Eindruck des Spontanen, Leidenschaftlichen mit den Mitteln des strengen Kontrapunktes zu erreichen, ist ein Zeichen für seine Wesensverwandtschaft andererseits mit Brahms.

Johannes Brahms' Sinfonie Nr. 3 D-Dur op. 73, im Jahre 1877 komponiert, entstammt einer glücklichen Lebensperiode des Meisters, deren ruhige Heiterkeit sich in den meisten der in dieser Zeit vollendeten Werke widerspiegelt. So ist auch die Grundstimmung der D-Dur-Sinfonie durch Lebensbejahung, Lebensfreude und innere Gelassenheit gekennzeichnet. Das Werk, das oft als die „Pastorale“ des Komponisten bezeichnet wurde, steht in starkem Gegensatz zu der vorangegangenen, leidenschaftlich-kämpferischen c-Moll-Sinfonie und verhält sich zu ihr vergleichsweise etwa wie Beethovens „Sechste“ zu seiner „Fünften“ oder Dvořáks achte zur siebenten Sinfonie. Landschaftliche Eindrücke, Naturstimmungen sollen auch bei der Entstehung dieser Brahms-Sinfonie eine wesentliche Rolle gespielt haben. „Das ist ja lauter blauer Himmel, Quellensiech, Sonnenschein und kühler, grüner Schatten, Am Wäldchen See muß es doch schön sein“, äußerte der dem Komponisten befreundete Chirurg Theodor Billroth zu der in wenigen Sommeren erfüllten Sommermonate in Retschach am See in den Kärntner Bergen geschriebenen Komposition, die in ihrer pastoralen Lieblichkeit dem ein Jahr später dort entstandenen Violinkonzert nahe verwandt ist. „Eine glückliche, wonnige Stimmung geht durch das Ganze, und alles trägt so den Stempel der Vollendung und des mühelosen Ausströmens abgeklärter Gedanken und warmer Entdeckungen.“ Doch enthält das sehr einheitliche und geschlossene, an herlichen Entfällen überaus reiche Werk trotz seiner leichten und freudigen, lyrischen Grundhaltung, trotz seiner Bindung an die „heiteren“ klassischen Themen- und Formenwelt, keineswegs kraftvoller, ja zum Teil auch trübseliger Töne. Am 30. Dezember 1877 fand die Uraufführung der Sinfonie (die Brahms übrigens in einem Brief an seinen Verleger Fritz Simrock humorvoll „das neue liebliche Ungeheuer“ nannte) durch die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Hans Richter statt. Clara Schumanns Voraussage „Mit dieser Sinfonie wird er auch beim Publikum durchschlagende-

nen Erfolg haben als mit der ersten“ sollte sich dabei nachträglich bestätigen.

Eine meisterhafte variationsmäßige Durchdringung und Bindung der einzelnen gegensätzlichen Themen, aus der eine ungemein starke Einheitlichkeit der Stimmung erwächst, charakterisieren gleich den ersten Satz (Allegro non troppo). Entscheidend für den Aufbau des gesamten Werkes ist das aus drei Tönen (d-cis-d) bestehende Anfangsmotiv, das in Violoncelli und Kontrabässen quasi wie ein Motto dem in den Hörnern einsetzenden Hauptthema vorausgeschickt wird und als Grundmotiv in zahlreichen Variationen und Ableitungen die Sinfonie durchzieht. In Hörnern und Holzbläsern erklingt das Hauptthema des Satzes wie ein Frage- und Antwortspiel; geheimnisvolle Klänge der Posaunen und der Baßuba folgen. Nach diesem wie eine selbständige Einleitung anmutenden Beginn tragen die Violinen eine weitgeschwungene, bereits abgeleitete Weise vor. Es verbreitet sich eine ausgelassene Fröhlichkeit, die jedoch durch das dunkel gefärbte, von den Violoncelli angeleitete zweite Thema wieder gedämpft wird. In der postivollen Durchführung des Satzes, die durchaus große Steigerungen aufweist und ihren Höhepunkt in einem Fugato erreicht, dominieren das Grundmotiv, das Hauptthema und daraus abgeleitete Gedanken. Nach einmal erklingen die schönen Melodien des Satzes in der wieder von ungestörter pastoraler Stimmung erfüllten Reprise. Ein wenig melancholisch, empfindungsschwerer gibt sich der folgende, in dreiteiliger Liedform angelegte Satz (Adagio ma non troppo). Sein Hauptthema bildet eine schwermütige Cello-Kantilene in H-Dur, die dann von den Violinen aufgenommen wird. Nach einer kurzen, vom Horn begangenen fugierten Episode erfolgt ein Taktwechsel; der Mittelteil setzt mit einem für Brahms sehr charakteristischen zyklisierten Thema der Holzbläser ein. Unruhige, erregte Klänge führen zu spannungsvollem maikalischem Geschehen. Doch mit der Wiederkehr des wehmütigen Cellothemas durch die Flöten in der freien Wiederholung des ersten Teiles beruhigt sich der Aufbruch wieder. In milder Resignation verklingt der Satz, dessen Hauptthema in der Coda, in Holzbläsern, Streichern und schließlich in der Klarinette zu gedämpften Triolenschlägen der Pauke zerbröckelt. Besonders beliebt wurde in kurzer Zeit der mit seiner gemächlichen Liebesschwärme etwas an Schubert erinnernde dritte Satz (Allegretto grazioso). Durch die Holzbläser erklingt, am Puzikato-Achteln der Cello begleitet, das un-

mutige neuartige G-Dur-Hauptthema mit seinen drohenden Vorschlägen auf dem dritten Viertel, das übrigens auch aus einer Ableitung des Grundmotivs der Sinfonie gewonnen wurde. Auch ein zweimal in verschiedener Form auftretender, rasch vorbeihuschender Triolentritt kann als Variation des Hauptthemas erkannt werden. Aber trotz dieser kunstvoll verzahnten, zum Teil leicht ungarisch gefärbten Thematik erscheint der sehr wirkungsvoll instrumentierte Satz mit leichter Hand hingezaubert. Unproblematisch gibt sich auch das jubelnd ausklingende, beschwingte Finale der Sinfonie, von dem der gefürchtete Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick sagte: „Mozarts Blut fließt in seinen Adern“. Nach dem ein wenig zurückhaltenden, geheimnisvollen Beginn des Hauptthemas huscht zunächst wie von Ferne erlösend in den Streichern vorbei, ehe es im Orchester tutti aufklingt – entfaltet sich kräftige Fröhlichkeit. Auch das seiten- und terzenselige, etwas ruhigere zweite Thema stellen die Streicher (Violinen und Viola) vor. Diese beiden Hauptthemen, die sich in der Coda schließlich vereinigen, sowie das immer wieder benutzte Grundmotiv des Werkes und daraus abgeleitete Nebengedanken tragen das Geschehen des trotz einiger besinnlicher Wendungen kaum von Schatten berührten Finalsatzes, der das Werk in festlicher Freudigkeit beschließt.

(Prof. Dr. Dieter Härtwig)

VORANKÜNDIGUNGEN:

Sonntag, den 21. Januar 1987, 19.30 Uhr (Freiverkauf)
Sonntag, den 1. Februar 1987, 19.30 Uhr (AKZ)
Festival des Kulturpalastes Dresden

4. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Ismail Kusnik, CSSR
Solist: Takanori Nishimura, Japan, Violoncello
Werke von Vivaldi, Schumann und Prokofjew

Sonntag, den 7. Februar 1987, 19.30 Uhr (Abr. A 2)
Sonntag, den 8. Februar 1987, 19.30 Uhr (Anrecht A 1)
Festival des Kulturpalastes Dresden
Einführungserträge jeweils 10,45 Uhr Dipl.-Phil. Dr. Grosse

6. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Lothar Zagrosek, BRD
Solisten: Magdalen Hajosová, CSSR Berlin, Sopran
Werke von Mozart, Strauss und Stravinsky

Dienstag, den 10. Februar 1987, 19.30 Uhr
Festival des Kulturpalastes Dresden

SONDERKONZERT der Meißener Philharmonie

Dirigent: Dmitri Klapessko
Solist: Alexander Rekin, Violoncello
Werke von Prokofjew, Schostakowitsch und Beethoven

Konzertverkauf ab 2. Februar 1987 im den Kassen des Kulturpalastes, Schillerstraße

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

Schriften 184/87 – Chordirigent: Jörg Peter Weigle
Orch.: GGK, 83 Haidestraße 111-25-16 105 099-25-86
EVP – 25 M



5. PHILHARMONISCHES KONZERT

5.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Freitag, den 16. Januar 1987, 19.30 Uhr
Sonntag, den 17. Januar 1987, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Pavle Medaković, SFR Jugoslawien
Solistin: Pawlina Dokońska, VR Bulgarien, Klavier

- Richard Wagner** 1813–1883
Vorspiel zu „Tristan und Isolde“
- César Franck** 1822–1890
**Sinfonische Variationen für
Klavier und Orchester**
Poco Allegro – Allegretto quasi Andante –
Molto più lento – Allegro non troppo
- Johannes Brahms** 1833–1897
Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73
Allegro non troppo
Adagio non troppo
Allegretto grazioso
Allegro con spirito

PAUSE



Der junge jugoslawische Dirigent PAVLE MEDAKOVIĆ, Jahrgang 1915, erhielt seine Ausbildung an der Belgrader Musikakademie. Als erstes Engagement erhielt er die Chorleiters-Ressortstelle beim Chor der Akademischen Kultur- und Kunstgesellschaft „Branke Karamančić“, mit dem er zum Chorwettbewerb in Belgrad 1936 zwei erste Preise gewann. Im selben Jahr berief ihn die Belgrader Kompositionsschule zu ihrem Dirigenten. Mit dieser Ensemble wirkte er in verschiedenen jugoslawischen Städten und in Italien. Seit 1963 ist er Chefdirigent des Sinfonieorchesters von Mostar, aber ebenso leitet ihn die größte Orchester seines Landes ständig zu Konzerten im Gastlande. Neben ihm auch nach Polen. Pavle Medaković nahm an Dirigentenlehrgängen bei Pierre Drenaux in Niiza und Sergio Celibidache in Moskau teil und lernte im Jahr 1967 die Meisterklasse von Karl Österreicher an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Mit den Konzerten der Dresdner Philharmonie tritt der Künstler zum ersten Mal in der DDR auf.

Die bulgarische Pianistin PAWLINA DOKOŃSKA, gebürtig aus Ruze, erhielt ihre erste Ausbildung an der dortigen Staatlichen Musikschule und studierte danach am Staatlichen Konservatorium bei dem Newaew-Schüler Konradin Ganev und Dalka Ganeva. In den Jahren 1953, 1955 und 1956 verweilte sie im Konservatorium in Paris; 1956 erhielt sie ein Zweijahresstipendium für ein Studium an der Juilliard School in New York, wo sie Besessene Webster kennenlernte. Pawlina Dokońska trat schon als Kind öffentliche Konzerte auf und vertrat ihr Land bei internationalen Festivals junger Künstler in Belgien, Ungarn und Frankreich. Auch in der Studienzeit beteiligte sie sich erfolgreich an Wettbewerben, so 1968 in Belgien und 1975 am Clavier-Debut-Wettbewerb, der in Debutant des Kompositors Saint Germain an der Paris stattfand wurde. Hier wie im selben Jahr auch in Serpilloitalien erlangte sie den 1. Preis. Die Konzerte komponiert regelmäßig mit dem Orchester in ihrer Heimat und wird mehr und mehr auch im Ausland verpfichtet. In den letzten Jahren spielte sie in der UdSSR, in Polen, Rumänien, Ungarn, der CSSR, in Kuba, Italien, Frankreich, Japan und den USA. Darüber hinaus wurde sie in Belgien, Frankreich und den USA durch Radioaufzeichnungen bekannt.

ZUR EINFÜHRUNG

Als der wegen seiner Teilnahme an der Revolution elektrifiziert gesuchte Richard Wagner 1849 aus Dresden fliehen mußte, fand er in der Schweiz Asyl und begegnete jener Frau, der er entscheidende Schaffensimpulse verdankte, jedenfalls zu „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“: Mathilde Wesendonk. Während seines Zürcher Asyls habe Wagner Freundschaft mit dem vermögenden Kaufmann Otto Wesendonk und seiner dreizehn Jahre jüngeren Frau geschlossen. Den Hauptwunsch des Komponisten, eine ruhige Wohnung für sich allein als Stätte ungestörter Arbeit zu gewinnen, erfüllte Otto Wesendonk, der ihm im Februar 1857 ein kleines Landhaus neben seiner Villa mit Ausblick auf See und Gebirge, das „Asyl auf den grünen Hügel“, einräumte. Im August 1857 bezogen die Wesendonks ihr Haus neben Wagners „Asyl“, so daß nun der Meister und Mathilde Wesendonk in engster Nachbarschaft lebten. Die zunächst nur freundschaftlichen Bindungen zu dieser schwermütlich veranlagten, künstlerisch tief empfindenden Frau verwandelten sich bald in eine leidenschaftliche Liebe, die jedoch nach hartem inneren Kämpfen in schmerzlicher Resignation ausklingen mußte. In einem Brief an seine Schwester Klara vom 20. August 1858 berichtete Wagner über sein Verhältnis zu Mathilde Wesendonk: „Was mich seit sechs Jahren erhalten, getrauert und samentlich auch gestützt hat, an Minnas Seite (seiner ersten Frau), trotz der enormen Differenzen unseres Charakters und Wesens, auszuhalten, ist die Liebe jener jungen Frau, die mir gelangt und lange zögert, zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fernhält und nur in dem Wohlgefallen des anderen den Quell der Freude erkennt. Sie hat seit der Zeit unserer ersten Bekanntschaft die unermüdliche und feinfühligste Sorge für mich getragen und alles, was mein Leben erleichtern könnte, auf die neugierigste Weise ihrem Munde abgewonnen ... Und diese Liebe, die stets unausgesprochen zwischen uns blieb, mußte sich endlich auch offen enthüllen, als ich vom Jahre den „Tristan“ dichtete und ihr gab ... Doch wir erkannten sogleich, daß an

einer Vereinigung zwischen uns nie gedacht werden durfte; somit resignierten wir, jedem selbstsüchtigen Wunsche entsagend, litten, duldeten, aber – liebten uns!“
Über sein Musikdrama „Tristan und Isolde“ (1859), das ganz aus persönlichen Erleben hervorgewachsen, schrieb Wagner u. a.: „Mit ... Zuversicht verankelte ich mich ... in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete ... aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form. Aber Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab.“ Wagners „Hypertrophie der Empfindsamkeit“, seine „individualistisch-psychologische Festsprache, die aufs feinste seelische Empfindungen und Regungen nachspürt, hat in diesem Werk unbestreitbar ihren Höhepunkt erreicht. „Innere Seelenbewegung“, unmittelbarer Liebesbesitz verleiht auch das instrumentale Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ Ausdruck, das Wagner selbst folgendermaßen deutete: „Tristan führt als Brautverheirateter seinem König und Oheim zu. Beide leben sich. Von der schütternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum lichtbarsten Ausbruch des Bekennnisses hoffnungsloser Liebe durchdrungen ist die Empfindung alle Phasen des sieglassen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurück sinkend, wie im Tode zu verdrängen scheint ...“ Das leidend-drängende Sehnsuchtsmotiv, das vielfach abgewandelt wiederholt wird, steht am Beginn des Vorspiels. Seine Chromatik, seine „außerirdischen Verhalte“, seine mehrdeutige, zerfließende Harmonik bei wenig ausgeprägter Rhythmik ist typisch für den „Tristan“-Stil.

Der im Jahre 1822 in Lüttich geborene Komponist César Franck, Sohn eines wallonischen Vaters und einer deutschen Mutter, gelangte früh in den Bannkreis von Paris. Frühzeitig mit Freisen für Klavier- und Orgelspiel ausgezeichnet, blieb dem reinen Komponisten die gebührende Anerkennung versagt. Unter ähnlichen Verhältnissen lebte er als Musiklehrer und Organist in Paris, bis ihm 1872 eine Professur am Pariser Konservatorium angetragen wurde. Erst einige Jahre nach seinem Tod (1890) begannen sich seine Werke durchzusetzen. Die verschiedensten Kulturkreise, die sich in den in Frankreich lebenden Wallonen Franck, der für deutsche Musik eine große Neigung besaß, berühren, gelangen in seinen Kompositionen zu einer interessanten Mischung. Dabei ist