



2. ZYKLUS-KONZERT 1988/89

## 2. ZYKLUS-KONZERT

**RICHARD STRAUSS**

Sonnabend, den 26. November 1988, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonntag, den 27. November 1988, 19.30 Uhr

# dresdner philharmonie

Dirigent: Jean-Claude Casadesu, Frankreich

Solistin: Msija Gogaschwili, Sowjetunion, Klavier

**Charles-Simon Catel**  
1773–1830

**Ouvertüre zur Oper „Semiramis“**  
Erstaufführung

**Robert Schumann**  
1810–1856

**Konzert für Klavier und Orchester  
a-Moll op. 54**

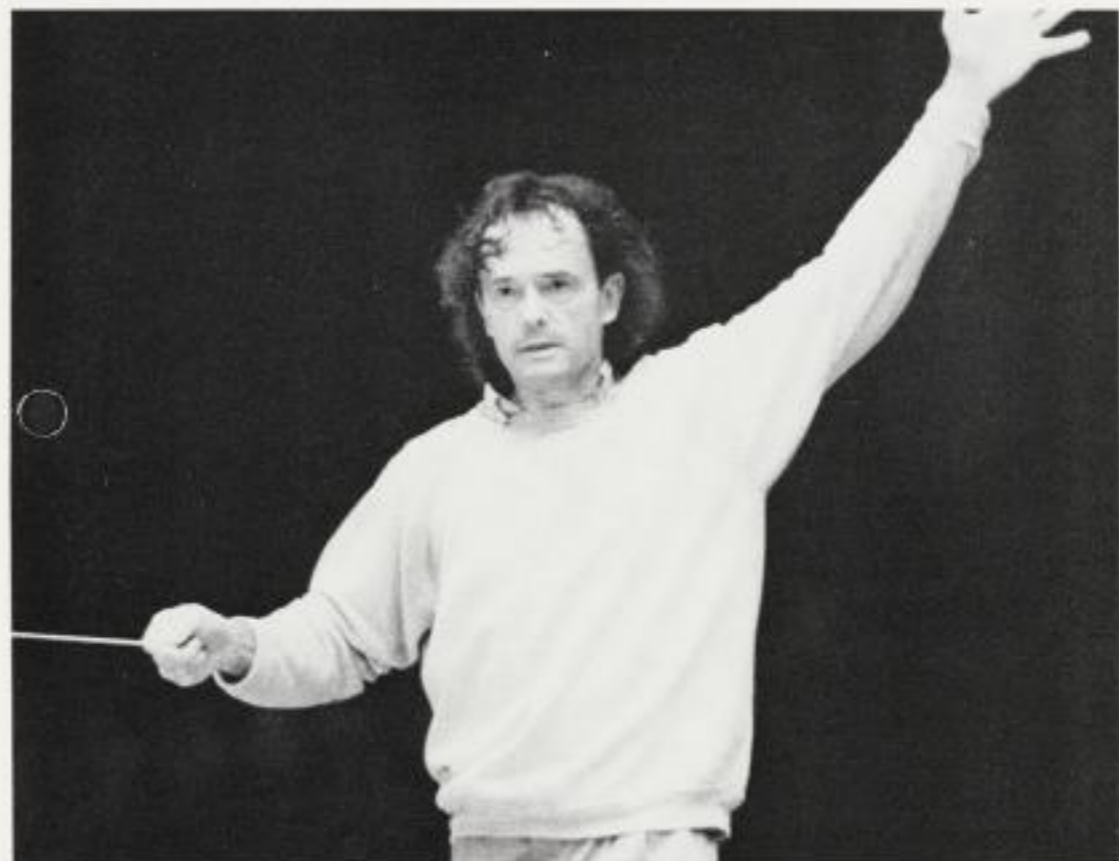
Allegro affettuoso  
Intermezzo (Andantino grazioso) –  
Rondo (Allegro vivace)

PAUSE

**Richard Strauss**  
1864–1949

**Ein Heldenleben –  
Tondichtung für großes Orchester op. 40**

Solo-Violine: Konzertmeister  
Ralf-Carsten Brämsel



JEAN-CLAUDE CASADESUS, 1935 in Paris geboren, Enkel des Komponisten Henri Casadesu und Sohn der Schauspielerin Gisèle Casadesu, studierte Schlagzeug und Komposition am Pariser Conservatoire, betätigte sich zunächst als Pauker und Schlagzeuger und komponierte Schauspiel- und Filmmusiken, ehe er an der Ecole Normale de Musique in Paris von Pierre Dervaux sowie in Basel von Pierre Boulez im Dirigieren unterwiesen wurde. 1969 verpflichteten ihn die Opéra Comique und die Grand Opéra Paris als Dirigenten, gleichzeitig begründete er mit P. Dervaux das Or-

chestre Philharmonique des Pays de la Loire, dessen stellvertretender Leiter er 1971 wurde. Seit 1976 ist er Künstlerischer Leiter des von ihm gegründeten Orchestre National de Lille, mit dem er im Mai 1988 auch in Dresden konzertierte. Daneben gastierte er im In- und Ausland bei führenden Orchestern und Bühnen und tritt regelmäßig im Rahmen internationaler Festspiele in Erscheinung. Daniel Barenboim betraute ihn mit der Leitung des Orchestre de Jeunes, das dem Orchestre de Paris beigeordnet ist. Die Dresdner Philharmonie dirigierte der Künstler in den Jahren 1984 und 1986.



**SLUB**

Wir führen Wissen.



Dresdner  
Philharmonie

## ZUR EINFÜHRUNG

Mit der Französischen Revolution bemächtigte sich der Musik ein neuer Zug. Zwar hatte sich mit dem unaufhaltsamen Erstarken des bürgerlichen Klassenbewußtseins der heroische Stil schon lange vorher entfaltet. Es sei nur an die dramatischen Leistungen Lullys, Rameaus, Händels und Glucks erinnert. Hier waren sogar große Traditionen entstanden, an denen die Komponisten der Revolution, an ihrer Spitze Grétry, Gossec, Méhul, Catel und Cherubini, mühelos anknüpfen konnten. Und doch durchströmte ihre Musik ein neuer Ton, ein heftigerer Rhythmus, ein heißerer Atem. Es war die fordernde Sprache des Nationalkonvents, der revolutionären Massen in Aktion. Auch in der Kunst, in der Musik hatte das Volk den alten Auftraggeber, den König, den Hof, entthront. Und was der neue Souverän von seinen Künstlern erwartete, eine Kunst für das Volk, schwungvoll und mitreißend, in der sich die großen Losungen der Nation manifestierten und die heroischen Bürgertugenden widerspiegelten, das wurde ihm von seinen Künstlern mit enthusiastischer Bereitwilligkeit geschenkt.

Kollektive Formen der Zusammenarbeit zwischen Dichtern, Malern und Komponisten entstanden, um die großen Feste der Republik künstlerisch auszugestalten, vor allem das alljährlich wiederkehrende „Fest des höchsten Wesens“ auf dem Marsfeld, an dem sich 2400 Sänger und Instrumentalisten beteiligten. Auf den Tod Mirabeaus komponierte Gossec seinen berühmten feierlich stockenden Trauermarsch, der in riesiger Bläserbesetzung den Sarg des großen Patrioten zum Pantheon geleitete und Hunderttausende zu Tränen rührte. Eine ähnlich erhabene Trauerhymne komponierte Cherubini 1797 auf den frühzeitigen Tod des edlen Generals Hoche, nachdem er schon früher u. a. eine Hymne für das Pantheon, eine Hymne der Verbrüderung, eine Hymne für das Fest der Jugend geschrieben hatte. Die mobilisierendste Wirkung ging aber von jenen beiden berühmten Massenliedern aus, die zur Errettung des Vaterlandes, der jungen französischen Republik, aus der höchsten Bedrohung durch feindliche Intervention im Bunde mit der eigenen Konterrevolution 1794 geschaffen wurden: Der Marseillaise und dem Chant du Départ. Während der Komponist der

Marseillaise, der Infanterieoffizier Rouget de l'Isle, später nur noch ein einziges Mal sich als Komponist hervortat – mit dem Arbeiterlied „Chant des Industriels“ –, sollte dagegen dem Verfasser des Chant du Départ, Etienne Nicolas Méhul, eine besonders enge Verbindung zwischen dem revolutionären Massenlied und dem sinfonischen Schaffen gelingen.

Der neue öffentliche Charakter der Massemusik konnte begreiflicherweise auf kein Gebiet so mühelos übergreifen wie auf die Genres des Theaters: Oper und Ballett. 1794, ein Jahr nach der Hinrichtung Ludwigs des Sechzehnten, wurde die königliche Oper, die Académie Royale de Musique, um ihre exklusive aristokratische Würde gebracht, um für „das souveräne Volk zu feiern“. In der Eröffnungsansprache wurde ihr ausdrücklich die Aufgabe gestellt, „die Tugenden, den Triumph und den Ruhm unserer republikanischen Helden zu besingen“. An die Stelle der mythologischen Staatsaktionen traten Stoffe, die mitten aus dem bürgerlichen Leben gewählt waren oder in historischem Gewande die Revolution besangen. Neben dem Divertissement und der eigentlichen Revolutionsoper entstand ein neues Genre: die Rettungs- oder Befreiungsoper. Hier konnten die bürgerlichen Tugenden, Tyrannenhaß, Todesverachtung, eheliche Treue, Vaterlandsliebe, demokratische Volksverbundenheit, am ungehindertsten ihre Triumphe feiern. Der erfolgreichste Verfasser solcher Opernstoffe war Grétrys Schwiegersohn Bouilly; seine bekanntesten Stoffe, den „Wasserträger“ und „Leonore“, haben Cherubini, Gaveaux, Paër und Beethoven vertont.

Ein bedeutendes, bisher viel zu wenig beachtetes Werk aus der Zeit der Französischen Revolution und der Ersten Republik ist die Ouvertüre zur Oper „Semismis“ nach Voltaires Tragödie von Charles-Simon Catel, die 1802 in Paris uraufgeführt wurde. Während die Oper nur bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Bühnen gespielt wurde, war die Ouvertüre noch bis zur Jahrhundertmitte eines der beliebtesten Konzertstücke. Diese großartige Komposition verdient nicht allein historisch unser Interesse, weil sie besonders greifbar die Impulse zu erkennen gibt, die Beethoven durch die Französische Revolution empfangen hat, und weil sie mitunter auch schon Berliozsche Klangfarben vorwegnimmt. Die kühne programmatische Anlage, der sich frei daran anschließende Modulationsplan, die



Die junge sowjetische Pianistin MSIJÄ GOGASCHWILI wurde international bekannt, als sie 1985 mit dem 3. Preis des Robert-Schumann-Wettbewerbes in Zwickau ausgezeichnet worden war. Die aus Tbilissi stammende Künstlerin hatte schon 1981, als sie gerade ihre Ausbildung am Konservatorium ihrer Heimatstadt beendete,

erfolgreich am Kaukasischen Interpreten-Wettbewerb teilgenommen und setzte in den nachfolgenden Jahren ihre Studien am Moskauer Konservatorium in der Klasse von Prof. L. N. Naumow fort. Jetzt ist Msija Gogaschwili Solistin der Staatlichen Georgischen Philharmonie.

ungeheure Spannung der Einleitung und ihrer Wiederkehr zwischen Exposition und Reprise – eine Durchführung gibt es nicht –, die ins Riesenhafte aufgerichtete Thematik, die geballte Wucht der Unisoni, die unerbittliche Schärfe der Gegensätze, die freie rezitativische Behandlung des zweiten Themas, die kolossale Coda-Stretta, der heroisch befreiende Schluß – alles Züge, die wir so gern Beethovens Personalstil zuzuschreiben pflegen – finden sich hier zu imponierender künstlerischer Geschlossenheit vereinigt und üben eine tiefe Wirkung aus. Das triumphale Strettamotiv hat Beethoven sogar wörtlich an gleicher Stelle in den „Leonore“-Ouvertüren Nr. 2 und 3 übernommen. Die mächtige gedrungene Instrumentation, die vor allerheftigster Klangentfaltung nicht zurückweicht (vier Posaunen!) muß in Beethoven ebenfalls einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen haben. Noch in der „Eroica“ hat er Posaunen nicht zu verwenden gewagt. Im Finale der „Fünften“ finden wir sie – zum ersten Mal in der deutschen Sinfonie – eingeführt.

Charles-Simon Catel, 1773 in Laigle geboren und 1830 in Paris verstorben, kam jung nach Paris, wo u. a. Gossec sein Lehrer wurde. 1795 wurde er Professor für Harmonielehre am Conservatoire und mit der Ausarbeitung eines Lehrbuches „Traité d'harmonie“ beauftragt, das 1802 erschien. 1810 wurde er neben Gossec, Méhul und Cherubini Inspektor des Conservatoire, trat aber 1814 zurück. Er komponierte mehrere Opern, einige Kammermusikwerke sowie heroische Hymnen und Märsche für die Revolutionsfeste. Mit der Aufführung der Semiramis-Ouvertüre von Catel, die neben anderen Meisterwerken der französischen Revolutionsmusik 1970 von der Dresdner Philharmonie unter Kurt Masur für die Schallplatte eingespielt wurde, gedenken wir des 200. Jahrestages der Französischen Revolution, die mit dem Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789 begann.

Im Jahre 1839 schrieb Robert Schumann seiner Braut Clara Wieck über die geplante Komposition eines Klavierkonzertes, das er ihr zugeordnet hatte: „Es wird ein Mittelding zwischen Sinfonie, Konzert und großer Sonate; ich muß auf etwas anderes sinnen.“ Das Klavierkonzert a-Moll op. 54 entstammt den Jahren 1841 und 1845. Nachdem der Komponist 1841 in Leipzig den ersten Satz

des Konzertes als selbständige „Konzertphantasie für Klavier und Orchester“ vollendet hatte, entstanden erst vier Jahre später die beiden anderen Sätze des Werkes, und zwar in Dresden, wo die Schumanns von 1844 bis 1850 lebten. Im Mai und im Juli des Jahres 1845 wurden der zweite und der dritte Satz komponiert. Die Uraufführung des Konzertes fand am 4. Dezember 1845 mit Clara Schumann als Solistin statt. Dirigent war Ferdinand Hiller, Widmungsträger des Werkes, Dirigent der „Liedertafel“ und Begründer eines „Konzertinstitutes in Dresden“, zu dem er mehrere Orchester (Stadtmusikerkorps, aus dem später die Philharmonie hervordrängte, Kammergardenkorps und freie Musiker) einem großen Klangkörper vereinigt hatte. Trotz bedeutender Solisten, wie eben Clara Schumann, Joseph Joachim u. a., ging das Unternehmen jedoch nach zwei Konzerten, 1847, wieder ein. Schumanns Klavierkonzert wurde kurz nach der Dresdner Premiere auch im Leipziger Gewandhaus, hier unter der Leitung Felix Mendelssohn Bartholdys aufgeführt.

Der große Erfolg, den das Werk von Anfang an hatte, ist ihm stets treu geblieben. Tatsächlich stellt das a-Moll-Klavierkonzert – Schumanns einziges großes Konzert für dieses Instrument – nicht nur eines der genialsten und auch der bekanntesten Werke des Meisters dar, sondern gehört zu den schönsten und bedeutendsten Schöpfungen der Gattung überhaupt. Das Klavier steht bei Schumann, dem Klavierkomponisten von stärkster Eigenart, mit neuen, kühnen Klangkombinationen und Wendungen zwar unbedingt im Mittelpunkt des Geschehens, ist dabei aber ganz in den Dienst der Kompositionsidee gestellt und verzichtet – trotz schwierigster Aufgaben für den Solisten – vollkommen auf jede äußerliche Virtuosität und leere technische Glanz. Gleichzeitig jedoch gelingt Schumann in seinem Klavierkonzert – im Gegensatz zu Chopin, dem einzigen Meister der Zeit, der ihm in der Gestaltung des Klavierparts seiner beiden Konzerte kongenial ist – auch eine großartige Verschmelzung von Klavier- und Orchesterklang, die Schaffung einer Einheit zwischen solistischem und sinfonischem Element.

„Tenor des Werkes ist die Sehnsucht und das Glück zweier liebender Menschen, von Schumann selbst in seinem Kampf um Clara erlebt und nun, künstlerisch umgesetzt, allgemein gültig gestaltet. Das den ersten Satz

bestimmende Hauptthema prägt in abgewandelter Form auch die Themen der übrigen Sätze. Es ist der Melodie der Florestan-Arie aus Beethovens ‚Fidelio‘ (Beginn des 2. Aktes) eng verwandt und verdeutlicht dadurch noch mehr, wie die diese Oper beherrschenden Themen der Gattentreue und des Freiheitskampfes – für Schumann der Kampf gegen alles Philisterhafte, wie er sich im Programm seiner Davidsbündler manifestierte – auch sein entschiedenes Anliegen waren“ (R. Bormann).

Drängende Leidenschaft und Sehnsucht bestimmen den Charakter des ersten Satzes (Allegro affettuoso). Nach einer kraftvoll-energiegeladenen Einleitung durch das Klavier ertönt zuerst in den Bläsern, dann vom Solisten wiederholt, das schwärmerische Hauptthema, das in seinen Motiven als Leitgedanke des Werkes in allen Sätzen wiederkehrt. Darauf entwickeln sich in reizvollem Wechsel zwischen Orchester und Solisten nacheinander eine Reihe der verschiedenartigsten Bilder und Stimmungen, wobei das Hauptthema mit seinen einzelnen Teilen, dem hier kein eigentliches zweites Thema entgegengestellt wird, in wechselnder Beleuchtung, der Phantasie breitesten Spielraum gebend, den Verlauf des Satzes beherrscht. Die Reprise hat ihren Abschluß und Höhepunkt in der breit angelegten, verinnerlichten Kadenz des Soloinstrumentes. Kraftvoll vorwärtsstürmend wird der Satz danach abgeschlossen.

Völlig entgegengesetzt erscheint der kurze zweite Satz (Intermezzo – Andantino grazioso), der durch die überaus poetische, graziöse Wiedergabe ruhiger, geläster Empfindungen gekennzeichnet wird. In feinem Dialogisieren zwischen Klavier und Orchester über ein Thema, das dem Hauptthema des ersten Satzes entstammt, entfaltet sich ein anmutiges, sublimiertes Spiel. Der kantabile Mittelteil des Intermezzos bringt ein ausdrucks- und gefühlvolles Thema, das zuerst von den Celli vorgebracht wird, während sich das Klavier in zarten Arabesken ergeht. Auch das schwingvolle, frische Hauptthema des Schlußrondos (Allegro vivace) wurde aus dem Hauptthema des ersten Satzes gewonnen, und zwar diesmal durch eine rhythmische Verschiebung. Das sprühende, fast tänzerisch anmutende Finale nimmt einen leidenschaftlich bewegten, farbigen Verlauf und endet auch nach einer im wesentlichen vom Soloinstrument getragenen Schlußsteigerung in lebensbejahender, freudig-weltzugewandter Haltung.

Richard Strauss mied in seiner frühen Schaffensperiode zunächst die Opernkomposition, mit der er sich später Weltgeltung verschaffte, und widmete sich mit großer Hingabe – in der Nachfolge Franz Liszts, doch in kurzer Zeit über diesen hinauswachsend – der sinfonischen Dichtung, wofür er bald einen Orchesterapparat forderte, der das Wagnerische Instrumentarium weit übertraf. Strauss' sinfonischen Dichtungen liegen stets konkrete Programme zugrunde: „Aus Italien“, „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“, „Ein Heldenleben“, „Sinfonia domestica“, „Eine Alpensinfonie“. Innerhalb dieser an sich höchst ungleichwertigen Werkreihe gehörte die Tondichtung „Ein Heldenleben“ op. 40, 1898 abgeschlossen und im folgenden Jahre unter der Leitung des Komponisten in Frankfurt/Main uraufgeführt, eigentlich nie zu den populärsten Werken.

Diese großangelegte, sechsteilige sinfonische Dichtung, die eine tönende Auseinandersetzung des Menschen und Künstlers Richard Strauss mit dem Leben, mit seiner Umwelt zum Inhalt hat, gleichsam ein von stärkstem Selbstbewußtsein zeugendes Selbstbildnis in Tönen darstellt, gab durch ihr Programm, durch dessen Gestaltung (und durch den in der Tat in diesem Zusammenhang etwas unglücklich gewählten Titel) mancherlei Anlaß zu Mißverständnissen und Angriffen. Heute erscheint uns die Neigung zum Überlauten, Pathetischen, zur Übersteigerung, die aus dieser Partitur spricht, als besonders bezeichnend für die Zeit ihrer Entstehung, können wir das Werk vor allem als ein ungemein charakteristisches Zeitdokument der Jahrhundertwende und ihrer Kunstideale betrachten, wengleich das subjektiv-gesteigerte Selbstgefühl des „Heldenleben“ natürlich auch aufschlußreich für gewisse Seiten der Persönlichkeit des Komponisten selbst, für sein kraftvollstolzes, temperamentvolles und sich seines Wertes wohl bewußtes Künstlertum ist.

„Sein künstlerisches Wollen suchte nach der strahlenden, pompösen Klangkulisse einer tatenübermütigen Epache, in deren Mittelpunkt er den schaffenden Künstler, verkörpert durch sein eigenes Ich, rückte“ (Ernst Krause). Übrigens distanzierte sich Strauss später selbst durchaus etwas von dieser Komposition („Ich mag's gar nicht so besonders“, äußerte er einmal), wie er auch die Überschriften der einzelnen Sätze nachträglich aus der Partitur



entfernte. Auf jeden Fall anzuerkennen aber sind die großen musikalischen Qualitäten des Werkes, seine glänzende Instrumentation, seine formale Geschlossenheit, die Prägnanz und die kunstvolle, meisterhafte Verarbeitung der einprägsamen Themen.

Ohne Einleitung beginnt der erste Teil der Komposition („Der Held“) mit dem energischen, kühn-entschlossen auffahrenden Hauptthema des Helden, in Hörnern und tiefen Streichern erklingend. Die Entwicklung dieses Teiles, in dem noch drei weitere, für den Verlauf des Werkes bedeutsame Themen vorgestellt und auch bereits kombiniert werden, bestimmt insgesamt ein schwungvoller, kräftiger Zug.

Der zweite Satz, „Des Helden Widersacher“ überschrieben, bringt eine ganz neue Episode, etwa in der Art einer Scherzo-Groteske. Mit den „Widersachern“, die vor allem durch Holzbläserfiguren, näselnde Oboen-, scharfe Flöten-, kreischende Klarinetten- und grunzende Fagott-Töne sowie durch leere Quinten im Blech (Tuba) charakterisiert werden, sollten kleinliche, nörgelnde Kritiker und dümmliche, aufgeblasene Spießer als Gegner des Helden karikiert und getroffen werden. Doch sie vermögen ihm nichts anzuhaben, strahlend klingt sein Thema endlich wieder empor.

Ein großes lyrisches Intermezzo bildet den dritten Teil des Werkes, „Des Helden Gefährtin“. Die Solovioline spielt hier die dominierende Rolle. „Meine Frau ist es, die ich darstellen wollte“, bemerkte Strauss Romain Rolland gegenüber. „Sie ist sehr kompliziert, ein wenig pervers, ein wenig kokett, sich selbst niemals ähnlich, von Minute zu Minute wech-

selnd.“ So erscheint auch das melodische Thema der Violine, das die kapriziöse Pauline schildert, ein wenig unbeständig-launenhaft, weich und doch auch selbständig. Nach der oft unterbrochenen Werbung des Helden um die Gefährtin kommt es zu einer weitgespannten Liebesszene, zu einer innigen Zweisprache.

Doch ferner Trompetenklang ruft den Helden zur Tat. Im folgenden Satz („Des Helden Walstatt“) werden mit großem Aufwand durch eine recht pompöse, blechgepanzerte Schlachtenmusik gewaltige Kämpfe geschildert, die schließlich mit dem Sieg des Helden über seine Gegner mit überschwinglichen Siegesklängen beendet werden.

„Des Helden Friedenswerke“ ist der fünfte Teil betitelt. Hier stellte Strauss seine bisherige schöpferische Lebensarbeit vor, zitierte er seine früher geschaffenen Werke (u. a. „Don Juan“, „Zarathustra“, „Tod und Verklärung“, „Don Quixote“, „Macbeth“, die Oper „Guntram“, das Lied „Traum durch die Dämmerung“), deren Hauptthemen er mit größtem satztechnischen Können in bewundernswerten, farbenprächtigen Kombinationen mit denen der neuen sinfonischen Dichtung verband. Als friedvollen, milde verklärten Ausklang gestaltete der Komponist endlich den Schlußsatz („Des Helden Weltflucht und Vollendung“). Nur noch ferne Stimmen erinnern an die überstandenen Kämpfe. Ein nach innen gekehrtes Idyll von großer melodischer Schönheit beendet das Werk, an dessen Schluß noch einmal das Heldenthema in den aufsteigenden Dreiklangstönen der Trompeten in starker Verbreiterung mächtig erklingt.

#### VORANKÜNDIGUNG:

Sonntag, den 11. Dezember 1933, 11.00 Uhr (Anrecht B)  
Sonntag, den 11. Dezember 1933, 19.30 Uhr

#### 3. ZYKLUS-KONZERT

(Anrecht C 1)

Montag, den 12. Dezember 1933, 19.30 Uhr (Anrecht L)

#### 1. JUGEND-KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solist: Sebastian Weigle, Berlin, Horn

Werke von Mozart, Liszka und Strauss

Programmblätter der Dresdner Philharmonie  
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig  
Die Bemerkungen über Musik der Französischen Revolution und die Semiramis-Ouvertüre von C.-S. Catel stammen von Harry Goldschmidt (Konzertbuch I, Berlin 1958).

Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle - Spielzeit 1933/39

Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 2,85 JtG 009-63-83

EVP —,25 M