



6. ZYKLUS - KONZERT 1988/89

6. ZYKLUS-KONZERT
RICHARD STRAUSS

Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Freitag, den 24. Februar 1989, 19.30 Uhr
Sonnabend, den 25. Februar 1989, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie.

Dirigent und Solist: Thomas McIntosh, Großbritannien

- | | |
|-------------------------------|---|
| Joseph Haydn
1732–1809 | Sinfonie Nr. 104 D-Dur
Adagio – Allegro
Andante
Menuett
Allegro spiritoso |
| Ferruccio Busoni
1866–1924 | Indianische Fantasie für Klavier
und Orchester op. 44

PAUSE |
| Richard Strauss
1864–1949 | Liebesszene aus „Feuersnot“ op. 50 |
| Johannes Brahms
1833–1897 | Variationen über ein Thema von
Joseph Haydn B-Dur op. 56 a
Thema (Chorale St. Antoni; Andante)
Var. I (Poco più animato)
Var. II (Più vivace)
Var. III (Con moto)
Var. IV (Andante con moto)
Var. V (Vivace)
Var. VI (Vivace)
Var. VII (Grazioso)
Var. VIII (Presto non troppo)
Finale (Andante) |



THOMAS McINTOSH, der in Washington geboren, jetzt in London wirkende Dirigent und Pianist, debütierte 12jährig mit einem Mozart-Klavierkonzert beim National Symphony Orchestra in seiner Heimatstadt und konzertierte als 16jähriger erstmals in New York, wo er auch an der Juilliard School of Music sein Studium absolvierte (Dirigieren bei Jean Morel, Klavier bei Eduard Steuermann). Erste Preise gewann er beim Internationalen Kranichstein-Wettbewerb Darmstadt und beim Busoni-Wettbewerb Bozen. Gastspiele führten ihn als Dirigenten wie Pianisten in über 70 Länder. 1973 wurde er Leiter des 1969 gegründeten London City Chamber Orchestra, eine Position, die ursprünglich für den

Geiger Ruggiero Ricci geschaffen wurde, dessen Tradition, sowohl als Solist wie als Dirigent mit dem Orchester zu musizieren (mit einem breiten Repertoire von Musik des 17.–20. Jahrhunderts), von Thomas McIntosh fortgeführt wurde. Neben der Londoner Konzertsaison und Tourneen mit seinem Orchester sowie persönlichen Gastspielen (regelmäßig in Südamerika und im Fernen Osten) organisiert und leitet der Künstler zusammen mit seiner Gattin ein sommerliches Musikfestival in Ostengland. Thomas McIntosh tritt auch als Operndirigent hervor und hat eine große Zahl von Schallplatten in England und in den USA als Dirigent und als Pianist eingespielt.

ZUR EINFÜHRUNG

Joseph Haydns Sinfonie Nr. 104 D-Dur aus dem Jahre 1795 ist das letzte sinfonische Werk des Komponisten. Sie gehört zu der berühmten Reihe seiner zwölf sogenannten „Londoner Sinfonien“, die durch die Englandreisen des Meisters zwischen 1791 und 1795 angeregt und für Londoner Abonnementskonzerte geschrieben wurden. Diese Sinfonien bilden den Abschluß von Haydns sinfonischem Schaffen und stellen in jeder Beziehung auch die Krönung dieses Schaffens dar. Sowohl in der geistigen und seelischen Vertiefung, in der Differenzierung der musikalischen Ausdrucksmittel als auch in der reifen souveränen Könnerschaft, mit der die klassische Form hier gemeistert wird, müssen sie als das Höchste gelten, was uns Haydn auf diesem Gebiet hinterlassen hat. In den „Londoner Sinfonien“ hat er, obwohl gerade hier eine tiefe innere Durchdringung mit Einflüssen der Sinfonik Mozarts zu spüren ist, doch seine ganz eigene, endgültige Lösung des klassischen Stils erreicht.

Die D-Dur-Sinfonie Nr. 104 beginnt mit einer kurzen, geheimnisvoll verschleiert verklingenden Adagio-Einleitung. Nach einer Generalpause setzt ein wenig klagend, elegisch das Hauptthema des Allegro ein, dessen motivisches Material den Satz weitgehend trägt. Das zweite Thema gewinnt dagegen keine Bedeutung für die musikalische Entwicklung der Durchführung und erscheint erst wieder in der Reprise. Trotz aller Ansätze zu kraftvoller Energie bleibt die Grundstimmung stiller Resignation, leiser Wehmut in diesem Eröffnungssatz vorherrschend. Als Variationsatz wurde das Andante angelegt; sein einfaches, liedhaftes Thema ist von größter Innigkeit und Süße. Zwar kommt es in den zwischen die Variationen eingeschobenen freien Zwischensätzen zu ungewöhnlich leidenschaftlich-erregten, dramatischen Ausbrüchen, ersten, tief empfundenen Episoden, aber immer wieder findet der Komponist schließlich doch zu den ruhigen, friedvollen Tönen des Hauptthemas zurück. Von Kraft und Sicherheit erfüllt ist das rhythmisch eigenwillige Menuett, dem ein lieblich-sanftes, zartes Trio folgt. Das Finale (Allegro spiritoso) entfaltet sich aus einem lebhaften, der kroatischen Volkskunst entlehnten Thema, das anfangs über einem dudelsackartigen Baß

erklingt und bald zu einem turbulent-fröhlichen Treiben führt. Ein sehr gegensätzliches, lyrisch-kantables Seitenthema wird dem Hauptthema gegenübergestellt. Ausgelassenheit und Lebensfreude dominieren in dem nur bisweilen leicht melancholisch eingetrübten Satz, der das Werk strahlend heiter ausklingen läßt.

Ferruccio Busoni, Sohn eines italienisch-deutschen Musikerehepaars (der Vater war Klarinettenvirtuose, die Mutter Anna Weiß-Busoni, Tochter eines Deutschen, eine bekannte Pianistin), zeigte schon in früher Kindheit eine eminente pianistische Begabung, die im Elternhaus erste Förderung erfuhr. Dann wurde er in Graz Schüler von Wilhelm Mayer und – auf Empfehlung von Brahms – in Leipzig u. a. von Carl Reinecke. Nach Abschluß seiner Studien unternahm er als brillanter Klaviervirtuose Konzertreisen durch ganz Europa, die ihn auch wiederholt zum Dresdner Gewerbehausorchester bzw. Philharmonischen Orchester führten, und nach Übersee. Daneben wirkte er als Lehrer an den Konservatorien in Helsinki, Moskau, Boston, New York und Bologna und war vorübergehend auch in Wien und Zürich pädagogisch tätig. Seit 1894 lebte er hauptsächlich in Berlin, wo er 1920 eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste übernahm. Am 27. Juli 1924 verstarb der hochgebildete, vielseitige Künstler im Alter von 58 Jahren in Berlin.

Jakob Wassermann hat einmal gesagt, daß das Schaffen Ferruccio Busonis „auf dem Kontrast zwischen glühender Gegenwartigkeit und einer schicksalvollen Bindung an die Tradition, zwischen Elementarität und alter Form, zwischen lateinischer Helligkeit und deutscher Spekulation beruhte“. Obwohl er als Komponist, Pianist, Pädagoge und Ästhetiker in der deutschen Musikentwicklung der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts nicht nur eine anregende, sondern vielfach eine bestimmende Position einnahm, in geistvollen Schriften Klarheit über die Entwicklung der zeitgenössischen Musik zu schaffen suchte und mit diesen seinen, etwas apodiktischen Arbeiten („Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ und „Von der Einheit der Musik“) im Mittelpunkt damaliger musikästhetischer Auseinandersetzungen stand, sank sein Ansehen nach seinem Ableben verhältnismäßig rasch ab. Heute ist von seinem reichen kompositorischen Werk (Orchester-, Kammer- und vor allem Klavier-

viermusik, Opern wie „Turandot“ und „Doktor Faust“, Kantaten, Chöre, Lieder und zahlreiche Bearbeitungen) wie auch von seinen schriftstellerischen Arbeiten nur noch wenig bekannt.

Busoni prägte für das ihm vorschwebende musikalische Ideal den Begriff der „neuen Klassizität“, worunter er die „Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente; ihr Hineintragen in feste, schöne Formen“ sowie vor allem „das Wiederergreifen der Melodie – als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie“ verstanden wissen wollte. Seine individuelle, grüblerische Tonsprache, die sich starkes Formempfinden gekennzeichnet und durch seine Leitsterne Bach, Mozart und Liszt zweifellos beeinflusst, erwuchs vornehmlich aus der Klangwelt des Klaviers, dankte er doch diesem Instrument in erster Linie seinen internationalen Ruf. Dabei stieß er in neue Bereiche der Harmonik vor und verließ die Basis von Dur und Moll.

Die Indianische Fantasie für Klavier und Orchester op. 44, 1913 komponiert und in Dresden 1927 und 1969 in Philharmonischen Konzerten erklingen, ein überaus virtuoses Konzertstück, verdankt ihren spezifischen Reiz vor allem „der Eigenart des melodischen Materials, das Busoni der Musik nordamerikanischer Indianer entnahm, mit der er durch eine 1910 erschienene Liedersammlung seiner Schülerin Natalie Curtis sowie auf seinen Konzertreisen bekannt geworden war. Der monotone, oft in Synkopen rhythmisch starr bohrende Charakter dieser einfachen, meist pentatonischen Melodien gibt dem Ganzen das Gepräge. Daneben setzt der Komponist durch kontrapunktische Arbeit, impressionistisch schillernde Harmonik, charakteristische Folgen von leeren Quinten sowie eine an Liszt erhaltene bravouröse Anlage des Klavierparts wirkungsvolle Kontraste, die in ihrer Mischung das exotische Klangbild noch mehr unterstreichen. In freier Fantasieform ist das Ganze angelegt. Marsch- und tanzartige Teile werden durch rhapsodische Kadenz des Soloinstrumentes miteinander verbunden“ (S. Liberovic). Beim Anhören dieses Werkes sollte man auch daran denken, daß Ferruccio Busoni es war, der jenen wichtigen Satz prägte: „Das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß, um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.“

Mit der Uraufführung des Singgedichts in einem Akt „Feuersnot“ op. 50 des 37-jährigen Richard Strauss am 21. November 1901 unter Ernst von Schuch begann die Strauss-Ara der Dresdner Oper, der der Komponist den Vorzug vor Berlin und Wien gab und ein „Dorado für Uraufführungen“ nannte. Aus der Tugendhaftigkeit seines Opernerstlings „Guntram“ (uraufgeführt 1894 in Weimar) war in der „Feuersnot“ ein derbes Spiel mit allerlei Spießbürgerverulungen und Verherrlichung des Eros geworden. Wenn dieses Werk dennoch nicht ein Zug- und Kassenstück wurde, obwohl die Dresdner Uraufführung durchaus ein Erfolg war, so mag daran der Text schuld sein. Strauss und sein Textdichter Ernst von Wolzogen vom „Überbrett!“ haben den Münchner Bierschädel- und Weißwürst-Spießer einer grimmigen Musterung unterzogen (der Mißerfolg einer einmaligen Aufführung des „Guntram“ in seiner Heimatstadt München, der den jungen Opernkomponisten mit Zorn erfüllt hatte, war dafür das auslösende Moment gewesen). Da hagelt es Anspielungen, Anfrozzelungen und Spöttereien, die man zum großen Teil nicht mehr in ihren Einzelheiten versteht und deren musikalische Verulung infolgedessen nur schwer zu würdigen ist.

Textlich wurde von den Autoren eine alte flämische Sage „Das erloschene Feuer von Audenaerde“ ins Lokal-Münchenerische übersetzt. Dies gab dem Komponisten die Möglichkeit, wie er äußerte, „ein kleines Intermezzo gegen das Theater zu schreiben, mit persönlichen Motiven und kleiner Rache an der lieben Vaterstadt, wo ich, wie vor dreißig Jahren der große Richard, so wenig erfreuliche Erfahrungen gemacht hatte.“

Inhaltlich geschieht folgendes in dem Stück: Die Münchner Kinder sammeln Holz für das Sonnwendfeuer. Vor dem Hause des Sanderlings Kunrad der Ebner machen die Bürger Bemerkungen über den Fremden, den damischen. Dieser, aufgestört aus seinem Bücherstudium, springt unter die Menge, stiftet den Kindern alles Hölzerne seines Haushalts und küßt in plötzlichem Erwachen zum Leben die wohlstandige Bürgermeisterstochter Diemut mitten auf den Mund. Darob großes Gezeter. Diemut, obwohl schon verliebt, sinnt auf Rache. Als die Menge sich zerstreut hat, tritt das Mädchen auf den Söller ihres Hauses und schäkert mit dem verliebten Kunrad. Dann läßt sie einen Förderkorb herab. Kunrad steigt ein, sie dreht den Korb in die Höhe, – doch



nur bis zur Hälfte. Da hängt nun der Liebhaber in seiner Liebesnot. Die Gespielinnen holen eiligst die Bürger herbei, und Kunrad wird weidlich verspottet. Der aber hält eine gewaltige Strafpredigt. Immer schon hätten sie ihre Meister verhöhnt. Im Zorn ruft er seinen Meister an und läßt in der ganzen Stadt Feuer und Licht erlöschen. Dann schwingt er sich auf den Söller. Haben die Spießer nicht einst seinem Meister Reichart das Leben zur Hölle gemacht? Er aber will sich und die Kunst rächen, indem er ihnen Licht und Wärme entzieht. „All Wärme quillt vom Weibe, all Licht von Liebe stammt, aus heiß-jungfräulichem Leibe einzig das Feuer euch neu entflammt!“ Leise zieht Diemut den Rasenden in ihre Kammer. Und während drinnen die beiden ihre Liebes- und Feuersnot löschen, flammt in der Stadt das Licht wieder auf. Bei Strauss-Wolzogen ist natürlich der Liebesheld und Zauberer Kunrad der Ebner erst einmal Strauss selbst, der seiner Heimatstadt gehörig die Meinung sagt. Sein Meister Reichart (lies: Richard) aber ist Richard Wagner, den die Münchner in den Tagen König Ludwigs II. aus München vertrieben. Strauss fühlte sich als Wagner der „Meistersinger“, der seinem Erzfeind Hanslick in der Gestalt Beckmessers Schläge versetzte.

Noch klingt viel Wagner in dieser Musik an, aber nicht als Nachahmung, sondern als Zitat: der Schüler befreit sich aus den Fesseln des Lehrers. Die kunstvoll gelockerte Technik der „Meistersinger“ wird selbständig weitergebildet. Besonders das Orchester erklingt trotz seiner großen Besetzung oftmals zauberhaft zart. Strauss' Fähigkeit, für jede Einzelheit der Handlung ein bildhaftes Motiv zu prägen, ist bereits voll ausgebildet. Wo es das Feuer zu machen gilt, da lodern förmlich die Flammen. Das alles ist durchsetzt von vielerlei Anspielungen. Münchner Bierlieder, oberbayerische Ländler und Schuhplattler schnadahüpfeln boshaft-witzig durch das sinfonische Orchester. In den hinreißenden, künstlerisch veredelten Walzern kündigt sich der Meister des „Rosenkavaliers“ an.

Die heute erklingende „Liebeszene“ ist ein charakteristischer Werkausschnitt. Das Orchesterzweischenspiel – eigentlich eine kleine sinfonische Dichtung – schildert die Vereinigung der Liebenden. Von dem in vielfachen Brechungen schillernden, ungewohnten Orchesterklang war der Vater des Komponisten, Franz Strauss, der selbst Musiker war, so verwirrt, daß er nach dem ersten Hö-

ren meinte, es sei ihm, als hätte er „die Hosen voller Maikäfer“. Und Hanslick hatte aus der Partitur nichts anderes herausgehört als die „grenzenlose Angst des Autors vor allem, was Melodie ist“!

Mit seinen beiden Serenaden und besonders mit den Variationen überein Thema von Joseph Haydn in B-Dur op. 56a schuf Johannes Brahms gleichsam Vorstudien für seine vier Sinfonien, deren erste er 1876 vollendete. Obte er sich in den Serenaden in der Beherrschung klassischer Formen im Sinne Haydns und Mozarts, so brachten ihm die Haydn-Variationen aus dem Jahre 1873 – auch unter dem Einflusse der Beethovenschen Sinfonik – weitere Sicherheit in der thematisch-motivischen Arbeit. Brahms' klassische Haltung hatte sich also um diese Zeit – das Deutsche Requiem und viele seiner meisterlichen Liedschöpfungen waren schon entstanden – wesentlich gefestigt. Auch räumlich war er der Welt der Wiener Klassik nähergekommen, hatte er sich doch in der Donaumetropole niedergelassen. Aber noch ein weiteres Kennzeichen der Brahms'schen Tonsprache soll hier vermerkt werden, weil es in den Haydn-Variationen bereits ausgepägt ist: die Neigung und Fähigkeit des Komponisten zu barock-klassischer Form und Stilsynthese, seine Gabe, sinfonische Entwicklungen bei kontrapunktischer Anlage geradezu kammermusikalisch subtil zu gestalten.

Das Thema, das den Haydn-Variationen zugrunde liegt und am Beginn des Werkes in seiner reizvollen Originalgestalt erklingt, entnahm Brahms dem zweiten Satz von Haydns Feldpartita B-Dur für zwei Oboen, zwei Hörner, drei Fagotten und Serpent: eine Andante-Melodie mit der Überschrift „Chorale St. Antoni“, die vermutlich von einem alten burgenländischen Wallfahrtslied stammt. Mit den Variationen über dieses Thema schuf Brahms eines der bedeutendsten Variationenwerke der deutschen Musikliteratur überhaupt, dessen Anregungen bis hin zu Reger und Hindemith spürbar bleiben. Das Werk wurde übrigens in zwei Fassungen geschrieben, für zwei Klaviere und für Orchester.

In acht Variationen, die satztechnische Kabinettstücke sind, wird eine Fülle herrlichster Musik verströmt, deren phantasievoller Einfallsreichtum, Formvollendung und gedanklich-gei-

stige Tiefe auch den Hörer fasziniert, der den Variationszyklus nicht rationell aufnimmt, sondern die Ausdruckskraft dieser Musik gewissermaßen „unbelastet“ auf sich wirken läßt. Der Höhepunkt der Komposition ist das Andante-Finale, eine Chaconne, in der siebzehnmals ein aus dem Thema entwickelter Baßgang wiederholt wird, über dem sich neue Tonfiguren und Melodien erheben, bis das Hauptthema den festlichen Ausklang herbeiführt. Clara Schumanns Worte über das Werk, die sie anlässlich

einer Leipziger Aufführung Anfang 1874 dem Dirigenten Hermann Levi schrieb, sind symptomatisch für die Begeisterung, die diese Komposition auslösen kann, und seien darum hier wiedergegeben: „Die Variationen sind zu herrlich! Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Charakteristik einer jeden Variation, die prachtvolle Abwechslung von Anmut, Kraft und Tiefe oder die wirkungsvolle Instrumentation – wie baut sich das auf, mit welcher Steigerung bis zum Schluß hin!“

Im Rahmen des 8. Zyklus-Konzert am 17. und 18. Juni 1989, jeweils 18.30 Uhr in der Ausstellungshalle, gibt GMD Jörg-Peter Weigle eine Einführung in das in diesem Konzert zur Erstausführung gelangende Werk „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“ – Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Bariton und Orchester von Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). Außerdem bietet das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik am 16. Juni 1989, 19.30 Uhr, in seinem Haus auf der Schevenstraße 17 ein Komponistenporträt B. A. Zimmermanns.

An unsere Anrechtshaber!

Die Ausgabe der Betriebsanrechte für die Spielzeit 1989/90 erfolgt am 30. und 31. Mai 1989, jeweils 9.00–12.00 Uhr, im Kulturpalast, Eingang Schloßstraße. Über die weiteren Termine der Anrechterneuerung sowie über Termine und Programme der Konzerte informieren wieder unsere Vorschaublätter, die zu Ihrem nächsten Konzert an den Programmatischen ausliegen.

VORANKÜNDIGUNGEN:

Sonnabend, den 25. März 1989, 19.30 Uhr (Freiverkauf)
Sonntag, den 26. März 1989, 19.30 Uhr (AK/J)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

5. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Horia Andreescu, SR Rumänien
Solist: Michael Ponti, USA, Klavier

Werke von Enescu, Rachmaninow und Strawinsky

Sonnabend, den 8. April 1989, 19.30 Uhr (Anrecht B)
Sonntag, den 9. April 1989, 19.30 Uhr (Anrecht C 1)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

7. ZYKLUS-KONZERT

Gastspiel der Prager Sinfoniker

Dirigent: Jiří Bělohlávek, ČSSR
Solisten: Ivan Ženatý, ČSSR, Violine
Pavel Peřina, ČSSR, Viola
Miroslav Petráš, ČSSR, Violoncello

Werke von Dvořák, Kalabis und Strauss

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig
Der Text über „Feuersnot“ von Richard Strauss stützt
sich z. T. auf Otto Schumanns „Handbuch der Opern“,
Wilhelmshaven 1978, und Ernst Krauses Strauss-Bio-
graphie, Leipzig 1955.

Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle – Spielzeit 1988/89

Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 2,85 JtG 009-6-89

EVP –,25 M

den

JtG