



4. ZYKLUS-KONZERT 1989/90



ANTONI ROS-MARBA, 1937 in Barcelona geboren, studierte am Conservatorio Superior de Musica in seiner Heimatstadt bei Joaquin Zamacois und Eduardo Toldra und vertiefte seine dirigistische Ausbildung sodann an der Accademia Chigiana in Siena bei Sergiu Celibidache sowie bei Jean Martinon in Düsseldorf, wo ihm bei Beendigung seiner Studien ein 1. Preis zuerkannt wurde. Er begann seine Laufbahn als Dirigent des neugegründeten Sinfonieorchesters des Spanischen Rundfunks und Fernsehens, 1967 wurde er zum Dirigenten des Städtischen Orchesters Barcelona berufen, seit 1978 ist er Chefdirigent des Spanischen Na-

tionalorchesters in Madrid und seit 1979 auch des holländischen Kammerorchesters Amsterdam. Auslandsauftritte führten ihn u. a. nach Frankreich, in die CSR, nach Polen, Rumänien, Ungarn, in die BRD, Niederlande, USA, nach Mexiko (hier zwei Jahre als Chefdirigent des Nationalorchesters), nach Puerto Rico und nach Japan. Für mehrere Schallplattenaufnahmen erhielt er Auszeichnungen, u. a. den „Prix International du Disque“ für die Aufnahme von Haydns „Sieben letzten Worten Christi“. Bei der Dresdner Philharmonie ist Antoni Ros-Marba nach Gastspielen 1982 und 1984 das dritte Mal zu Gast.

4.
ZYKLUS-KONZERT
PETER TSCHAIKOWSKI

Sonnabend, den 20. Januar 1990, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden Sonntag, den 21. Januar 1990, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Antoni Ros-Marba, Spanien

Salist: Jiří Tomásek, CSR, Violine

Peter Tschaikowski 1840–1893 **Francesca da Rimini – Fantasie nach Dante für Orchester op. 32**

Andante lugubre – Allegro vivo –
Andante cantabile non troppo – Allegro vivo

~~Sergej Prokofjow 1891–1953 **Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 19**~~ *entfallen*

Andantino
Scherzo (Vivacissimo)
Moderato

PAUSE

Franz Schubert 1797–1828 **Sinfonie C-Dur D 944**

Andante – Allegro ma non troppo
Andante con moto
Scherzo (Allegro vivace)
Allegro vivace

Jiří Tomášek wurde 1942 in Píseň geboren. Den ersten Violinunterricht erhielt er mit neun Jahren, studierte dann an der Smetana-Musikschule seiner Heimatstadt, 1954–64 am Prager Konservatorium bei Zdeněk Kalal und Ivan Kovačič, 1964–68 an der Prager Akademie der musischen Künste bei Marie Hlounová und zuletzt bei Josef Suk. Seit 1963 konzertiert er als Solist in verschiedenen Städten der CSR, 1967 erhielt er den 3. Preis beim Internationalen Violinwettbewerb in Wien,

bei dem der 1. und 2. Preis nicht vergeben wurden. Seit 1965 gehört er dem Ensemble der Prager Kammer-solisten an, mit dem er vielfach auch im Ausland gastierte. 1968 übernahm er die Position des Konzertmeisters bei den Prager Sinfonikern (FOK) und wurde zugleich Mitglied des Prager Streichtrios. Jiří Tomášek engagiert sich besonders für zeitgenössische Musik. Er ist außerdem Pädagoge an der Akademie der musischen Künste in Prag.

ZUR EINFÜHRUNG

Als Peter Tschaikowski im Sommer 1876 von Lyon nach Bayreuth reiste, las er den fünften Gesang des „Inferno“ aus Dantes „Göttlicher Komödie“ in der von Dorée illustrierten französischen Ausgabe. Die Lektüre fesselte ihn derart, daß er beschloß, die Episode „Francesca da Rimini“ zu vertonen. In die Heimat zurückgekehrt, stürzte er sich mit Feuereifer in die Arbeit. Bereits am 17. November lag die neue Schöpfung fertig instrumentiert vor: „Francesca da Rimini“ – Fantasie nach Dante für Orchester op. 32. Das Zentralthema des Stückes, das wie die Ouvertüre „Romeo und Julia“ eine Art „Instrumentaldrama“ darstellt, ist der Schmerz des unglücklichen Liebespaares Francesca und Paolo entsprechend dem Motto Dantes: „Es gibt keinen größeren Schmerz, als sich in traurigen Tagen vergangenen Glücks zu erinnern.“ Das Werk wurde am 25. Februar 1877 in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft in Moskau höchst erfolgreich uraufgeführt. Daß es vom Komponisten unter dem Eindruck von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“, den er in Bayreuth gehört hatte, entstand, ist durchaus hörbar, besonders in der Einleitung, obwohl Tschaikowski die Wagnersche Tetralogie als „unsympathisches Kunstwerk“ bezeichnet hat. Über den Aufbau der Komposition schreibt der Tschaikowski-Biograph Franz Zągiba:

„Das Werk ist in streng klassisch dreiteilige Form gegossen. Die Ecksätze versuchen, ein Bild der Hölle zu vermitteln, während der Mittelteil die Geschichte Francescas behandelt. Entsprechend dem Vorwurf ist das Melos des ersten und dritten Teiles kraftvoll-düster. Stereotyp ostinatoartige Motivwiederholungen sollen den Eindruck der höllischen, keinen Atemzug lang unterbrochenen Qual erwecken. Sichtlich bemüht sich der Komponist, hier das Bild der Hölle von Dorée tonmalerisch zu illustrieren. Der Mittelteil (Andante cantabile) schildert die Geschichte des traurigen Schicksals Francescas, das kurze Glück, den unendlichen Schmerz. Das Hauptthema, ein dem russischen Melos entsprungener Gedanke, erscheint zuerst in den Geigen, durchläuft dann alle Instrumente des Orchesters, wird der fortschreitenden Erzählung Francescas entsprechend immer mehr und mehr gesteigert, um schließlich mit ihrem tragischen Geschick seinen Höhepunkt zu erreichen. Den dritten Sätzen leiten nach und nach zum Fortissimo schwellende Waldhornanfänge ein. Im übrigen stellt er eine gekürzte, mit einer Koda versehene Wiederholung des ersten Teiles dar.“

Der sowjetische Komponist Sergej Prokofjew schrieb zwei Violinkonzerte. Das erste, op. 19, D-Dur, entstand bereits in den Jahren 1915 bis 1917 – die in Petrograd vorgesehene Uraufführung mußte wegen der Revolutionsereignisse abgesagt werden –, das zweite, op. 63, g-Moll, wurde 1935 vollendet. Während der Arbeit am 1. Violinkon-

zert, das 1922 in Paris zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, beschäftigte sich Prokofjew gleichzeitig mit der dritten Klaviersonate und der Dostojewski-Oper „Der Spieler“. Das Konzert besitzt einen reichbedachten virtuosen Solopart. Seine grundsätzliche Haltung ist jedoch mehr – dem Soloinstrument entsprechend – lyrisch, gesangvoll, ohne weichlich zu sein, mit sinfonischem Formbewußtsein konzipiert. Daß in dem lebenswürdigen Werke, das Prokofjew wegen einiger „träumerischer Motive“ besonders schätzte, auch die humorvoll-spritzige, spielerisch-anmutige Seite seines ausgeprägten Persönlichkeits zur Geltung kommt, versteht sich fast von selbst. Ungewöhnlich ist die formale Anlage dieser reifen, klaren und von kontrastreicher Thematik getragenen Komposition: Zwei lyrische langsame Sätze umrahmen einen schnellen Scherzosatz.

Den ersten Satz (Andantino) bestimmt ein zartes, träumerisch-sängliches Thema, das später noch einmal, in der Coda des Finales, erklingt. Virtuose Passagen und Triller leiten zum chromatischen, humorigen Nebenthema über, dessen muntere Kapriolen in denkbar großem Gegensatz zur melodischen Lyrik des Hauptthemas stehen. In der geistvollen Durchführung werden die beiden Themen vollständig verwandelt, einmal durch die steigende Beschleunigung des Zeitmaßes, zum anderen durch die für Prokofjew so typische sarkastisch-ironische Verzerrung ihres ursprünglichen Charakters. Aber in der Reprise erklingt das katable Hauptthema in seiner originalen Gestalt im Orchester, während es die Violine figurativ umspielt. Der zweite Satz (Vivacissimo), formal einem fünfteiligen Rondo entsprechend, hat ausgesprochenen Scherzcharakter (man beachte auch die Verwandtschaft zum Scherzo des zweiten Klavierkonzertes). Ununterbrochene Bewegung zeichnet diesen grotesk-lauten, brillanten Satz mit seinem prägnanten, chromatisch aufsteigenden ersten Thema aus. Der temperamentvolle musikalische Übermut, der in den melodischen Sprüngen, Glissandis und Flageolettes dieses Scherzos steckt, wird auch nicht durch vorübergehende trübe Stimmungen, die Episoden bleiben, beeinträchtigt. Die lyrische, lichte Atmosphäre des ersten Satzes wird im dritten Satz (Moderato), „der Bilder eines heiter-klares Traumes enthält“ (W. Delson), wieder aufgenommen. Starke Gefühlskräfte prägen das Hauptthema, das die Violinen gleich zu Anfang anstimmen. Auch hier gewinnen die dunklen Gegenkräfte nicht die Oberhand. In der umfang-

reichen Coda, die den Satz beschließt, werden auf dem Höhepunkt das lyrische Hauptthema des Eröffnungssatzes (in der Solovioline und den ersten Geigen) und das Hauptthema des Schlußsatzes (im Orchester) miteinander verknüpft. Strahlende Klanglichkeit fasziniert den Hörer.

Die Kunst des großen österreichischen Komponisten Franz Schubert war in ihrem Ideengut, ihrem Gestaltungswillen durchaus noch der Wiener Klassik verbunden, wurde jedoch durch die Erscheinungen der politischen Restaurations-Epoche in Sujetwahl und Formensprache beeinflusst. Dennoch überwog nicht Pessimismus und Weltschmerz, obgleich vorhanden in seinem Schaffen, sondern vielmehr die Absicht, durch Phantasie und poetischen Realismus die „miserable Wirklichkeit“ seiner Zeit zu verschönen. Die Unvereinbarkeit zwischen Kunst und Leben, Wahrheit und bürgerlicher Wirklichkeit seiner Zeit erkannte Schubert um so mehr, je reifer er wurde. Seit 1819 bemächtigte sich dieser tragische Antagonismus seines Liedschaffens, seiner Kammermusik und schließlich seiner Sinfonik.

Zu den wissenschaftlichen Ergebnissen des Schubert-Jahres 1978 gehört u. a., daß sich heute das sinfonische Werk des Meisters – wenn auch noch nicht für den Praktiker, so doch für den Wissenschaftler – erheblich anders darstellt, als es beispielsweise Otto Erich Deutsch, der Verfasser des Thematischen Katalogs Schubertscher Werke (1951), kannte. Nach einem ersten sinfonischen Entwurf aus dem Jahre 1811 vollendete Franz Schubert in den Jahren 1813 bis 1818 die Sinfonien 1–6. Danach kam es zu einem Bruch in seinem sinfonischen Schaffen. Eine Skizze von 1818, die keine Ansätze für eine Weiterentwicklung enthielt, blieb unausgeführt. Nach dreijähriger Pause entstanden in kurzen Abständen zwei Fragmente, eines in Particellform, das andere als Partiturskizze. Diesen folgte die gleichfalls unvollständig gebliebene Komposition der h-Moll-Sinfonie, die sogenannte „Unvollendete“.

Im Frühjahr 1825 begann die Arbeit an der großen Sinfonie in C-Dur, die rund zwei Jahre in Anspruch nehmen sollte. Heute bestehen kaum noch Zweifel, daß dieses Werk, das Schubert für seine bedeutendste Sinfonie hielt, wohl identisch ist mit jener angeblich verschollenen Sinfonie, an der Schubert 1825



in Gmunden und Gasten gearbeitet haben soll, denn es ist mehr als unwahrscheinlich, daß der Komponist, der überaus kritisch an der Sinfonie C-Dur arbeitete, sich zur selben Zeit mit dem Plan zu einer weiteren Sinfonie befaßt haben sollte. Galt bisher die große Sinfonie in C-Dur als das letzte sinfonische Werk des Komponisten, ist diese Meinung aufgrund neuer Quellenforschungen (Neuordnung von Skizzen, Untersuchungen von Wasserzeichen und Papiersorten der Handschriften Schuberts) zu revidieren. Nach Abschluß der C-Dur-Sinfonie kam es nämlich 1828 zur Konzeption einer weiteren Sinfonie (D-Dur), von der Schubert nur noch in großer Eile die ersten drei Sätze zu skizzieren beschieden war. Nach dem Scherzo (ohne Trio) bricht diese Komposition (D 936 A) ab. Mit der großen Sinfonie C-Dur „wurde – historisch gesehen – die Periode der ‚nationalen Schulen‘ auf dem Gebiet der Sinfonik eingeleitet. Schuberts Osterreichertum hat darin sehr bewußte Züge angenommen: kernig im Wesen, weich in der Hülle, sinnenfreudig im Genuß, aktiv in der Entschlußkraft. Nicht zu Unrecht wurde das hochgemute Werk als ‚die Sinfonie seines Volkes‘ bezeichnet“, stellte Harry Goldschmidt einmal fest. 1840, zwölf Jahre nach dem Tode des Komponisten, erklang das Werk erstmalig unter der Stabführung Mendelssohns im Leipziger Gewandhaus.

Ihrer „himmlischen Längen“ wegen nannte Robert Schumann die Sinfonie, die er 1839 unter Schuberts Nachlaß in Wien entdeckt hatte, einen „Roman in vier Bänden von Jean Paul“ und schrieb über die Uraufführung: „Die Sinfonie hat unter uns gewirkt wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise. Daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da, sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich ... In dieser Sinfonie liegt mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud' verborgen, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen; sie führt uns in eine Region, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können.“ Unbegreiflich will es uns erscheinen, daß damals die meisten Hörer vor den Längen und Schwierigkeiten kapitulierten, während uns heute die Einmaligkeit des Werkes in der gesamten nachbeethovenschen Sinfonik voll bewußt geworden ist. Das, was die C-Dur-Sinfonie immer wieder zu einem nachhaltigen Erlebnis werden läßt, ist die rätselhafte Kraft ihrer Melodik, ist das Lebensstrotzend-Volkshafte ihres Ausdrucks. Die Melodik ist es, die

den Riesenbau dieser Sinfonie trägt, nicht die Form, obwohl auch sie klassisch proportioniert ist. Man hat einmal treffend von der „pflanzenhaften Schönheit“ dieses großartigen „Liederzyklus ohne Worte“ gesprochen, der nach Harry Goldschmidt die „Zeit der Tat und Kraft“ – als poetische Idee – besingt, realistisch, national zwar, doch nicht im Sinne von Programmmusik. Die C-Dur-Sinfonie zeigt Schubert auf der Höhe seiner Meisterschaft. Seine Tonsprache hat hier wohl die optimistischsten und heroischsten Elemente, deren sie fähig war, entfaltet.

Eine breit angelegte langsame Einleitung steht am Beginn des ersten Satzes. Die Hörner stimmen einen ruhigen Gesang an, das M... gleichsam, das gegen Schluß des Satzes in einer Steigerung wiederkehrt. Holzbläser, Streicher und Posaunen tragen diese Einleitung, die allmählich in das Allegro ma non troppo übergeht mit seinem rhythmisch gestrafften Streicherthema und seinen schwerelosen Holzbläsertriole bei typischem C-Dur-Glanz. Dem Haupt- und Seitensatz folgt eine durchführungsartige Schlußgruppe. Wunderbar ist der Stimmungsreichtum dieses Satzes, das naturhafte Wachstum der einzelnen Melodien, die „tief seelisch getragene“ Dynamik (H. Werlé).

Wie eine überdimensionale Liedform mutet der zweite Satz, das Andante, an, mit seiner begnadeten Fülle von musikalischen Gedanken, die episch verströmen, österreichisch-schwärmerisch, melancholisch, verträumt-innig, aber auch energisch und immer gesund, echt, zum Herzen gehend.

Das Scherzo (Allegro vivace) gibt sich zunächst mit den rumpelnden Vierteln seines Hauptmotivs derb-poltern, aber auch heiter, graziös und mündet schließlich in eine herzhaft-wiener Ländlerweise, während das Trio in melodischem Gesang schwelgt.

Das Finale (Allegro vivace) umfaßt mehr als 1 000 Takte. Immer und immer wieder stellt der Komponist seine musikalischen Einfälle vor, spürt ihren Verwandlungsmöglichkeiten nach, ohne sinfonische Auseinandersetzungen herbeizuführen. Das epische, nur von Stimmingskontrasten getragene Ausmusizieren dominiert. Farblich ist der Orchesterklang, kühn die Harmonik. Dieses Finale zeigt Schubert auf dem Gipfel seiner Themenerfindung und -behandlung. Der Hörer wird von der Innigkeit des Gefühls und von der heldischen Kraft dieser Musik zutiefst berührt. Das ist der beglückende Eindruck, den die Sinfonie immer wieder hinterläßt.

PHILHARMONISCHE NOTIZEN

Pressestimmen aus Madrid

Wenn der bisherige Besuch der Freunde des Auditoriums (bei den Sinfonien 1–8 von Ludwig van Beethoven – s. g.) bedeutend und in den vier vorhergehenden Tagen „in crescendo“ war, mit der „Neunten“ auf dem Programm war der Andrang massenhaft. Obwohl Dirigent, Solisten (aus Japan und Polen – s. g.) und Orchester bei dieser Chor-Sinfonie wieder das gleiche Niveau erreichten wie bei den vorhergehenden Konzerten, hat das letzte Konzert den Erfolg der anderen noch übertrafen. Die Ausführungskonzepte des Dirigenten Jörg-Peter Weigle, dieses sicheren Leiters, sind klar, seriös und Gegenstück jeder Übertreibung und Radikalität. (Ein junger Dirigent, weit entfernt von staralljährigem, spektakulärem Gebaren. Ein Meister, sicher, beeindruckend, von seriösem Kon... Partitur auf dem Pult, Taktstock, der Resultate... und keine Prahlerei.) Das Orchester weist sich durch instrumentale Homogenität, Ausgewogenheit in den Gruppen und Volumen im Klang aus.

ABC, Madrid, 24. u. 28. 11. 1989

Mit dem Programm des 4. Philharmonischen Konzertes (Denisow, Korngold, Ives), mit Chefdirigent GMD Jörg-Peter Weigle und dem Solisten Ulf Hoelscher, Violine, gastierten die Philharmoniker am 15. Januar 1990 im Berliner Schauspielhaus. Gleichfalls dort musiziert das Orchester am 23. Februar im Rahmen der DDR-Musiktage. In diesem Konzert dirigiert Siegfried Matthus sein Oboenkonzert mit Burkhard Gloetzer als Solist, und Jörg-Peter Weigle leitet eine weitere Aufführung des Requiems „Immer sehen dich meine Augen“ von Eckehard Mayer, das am 17./18. Februar 1990 in Dresden uraufgeführt wird. Das Fernsehen der DDR gestaltet über die Berliner Aufführung des Requiems einen Magazin-Beitrag im Rahmen der Berichterstattung von den DDR-Musiktagen.

Chefdirigent Jörg-Peter Weigle leitet am 26. Januar 1990 in München ein Konzert mit dem Symphonieorchester und dem Chor des Bayerischen Rundfunks, in dem die Musik zu „König Oedipus“ von Sophokles für Männerchor und Orchester von Franz Lachner (1803 bis 1890) auf dem Programm steht. Das Werk wird auch für den Rundfunk produziert.

Anfang Januar hat Jörg-Peter Weigle für Peter Schreier, der krankheitshalber absagen mußte, eine Schallplattenproduktion in München übernommen. Für die Reihe „Wiener Ensembles“ der Mozart-Ausgabe bei der Firma Philips spielte er mit dem Rundfunkorchester des Bayerischen Rundfunks 11 unbekannte orchesterbegleitete Arien und Ensembles von W. A. Mozart ein. Die Sänger waren Julie Kaufmann, Sopran, Hans-Peter Blochwitz, Tenor, Anton Schoringer, Bariton, und René Pape, Baß.

Ende des vorigen Jahres verlieh der Minister für Kultur den Philharmonikern Steffen Gaitzsch, Violine, Holger Neumann, Bratsche, Friedhelm Rantzsch, Violoncello, Götz Bammes, Flöte, und Solo-Trompeter Mathias Schmutzler den Titel Kammermusiker. Solofagottist Hans-Peter Steger wurde zum Kammerflügel ernannt.

Solo-Baßposaunist KV Prof. Paul-Gerhard Schmidt erhielt für besondere Erfolge bei der Ausbildung von Nachwuchsposaunisten und für seine jahrelange, ehrenamtliche Arbeit als Studienrichtungsleiter für Blechbläser die Carl-Maria-von-Weber-Plakette der Hochschule für Musik Dresden.

Unter Leitung von Leonard Bernstein führte ein internationales Orchester mit Musikern aus München, Dresden, New York, London, Paris und Leningrad die 9. Sinfonie von Ludwig van Beethoven in den beiden Teilen Berlins auf, am 23. Dezember 1989 in der West-Berliner Philharmonie und am 25. Dezember 1989 im Schauspielhaus Berlin. An diesen Konzerten, die auf großen Bildschirmen zu beiden Seiten der Mauer übertragen wurden, war – wie schon am 25. November 1989 in Dresden – der Philharmonische Kinderchor Dresden beteiligt.

Der Philharmonische Kinderchor gab Ende des Jahres weihnachtliche Konzerte in Frauenstein, im Barockschloß Rammenau und im Felerabendheim „Anton Saefkow“. Der Kinderchor und die Blechbläser unseres Orchesters gestalteten auch die Weihnachtsfeier für die Pensionäre der Dresdner Philharmonie musikalisch aus.

Ton- u. Bildaufnahmen während des Konzertes sind nicht gestattet.

VORANKÜNDIGUNGEN:

Sonnabend, den 3. Februar 1990, 19.30 Uhr (Anrecht B)
Sonntag, den 4. Februar 1990, 19.30 Uhr (Anrecht C 1)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

5. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Milan Horvat, Jugoslawien

Solist: Stefan Vladar, Österreich, Klavier

Werke von Beethoven, Mozart und Tschaikowski

Sonnabend, den 24. März 1990, 19.30 Uhr (Anrecht B)
Sonntag, den 25. März 1990, 19.30 Uhr (Anrecht C 2)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

6. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solisten: Bettina Denner, Leipzig, Alt
NN., Bariton

Antje Weithaas, Berlin, Violine

Werke von Jürgen Kupfer, Peter Tschaikowski und
Hans Pfitzner

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dipl.-phil. Sabine Grosse
Die Einführungstexte verfaßte Prof. Dr. Dieter Härtwig

Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle - Spielzeit 1989/90
Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 2,5 JtG 009-1-90
EVP -,25 M