

DRESDNER PHILHARMONIE

Sonderkonzert

»Dank an die Hamburger«

Musikhalle (Laeisz-Halle)
Dienstag, 24. April 1990, 19.00 Uhr

JÖRG-PETER WEIGLE

Dirigent

ULF HOELSCHER

Violine

CARL MARIA VON WEBER
1786–1826

Ouvertüre zur
romantischen Oper »Oberon« (1826)

ERICH WOLFGANG KORNGOLD
1897–1957

Konzert für Violine und Orchester
D-Dur op. 35 (1945)
– Hamburger Erstaufführung –
Moderato nobile
Romance
Finale. Allegro assai vivace

Pause

ANTONÍN DVOŘÁK
1841–1904

Symphonie Nr. 7 d-moll op. 70 (1884/85)
Allegro maestoso
Poco Adagio
Scherzo
Finale. Allegro



Webers Ouvertüren nehmen in der musikalischen Formen- und Stilgeschichte eine wichtige Stellung ein. Sie bilden Marksteine der Entwicklung. Schon die Wiener Klassik hatte in der Ouvertüre mehr erblickt als eine bloße Instrumentaleinleitung. Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven setzten sie in unmittelbare Beziehung zum Gefühls-, Stimmungs- und Gedankengehalt der nachfolgenden Oper. Auch Méhul und Cherubini, deren künstlerische Einflußnahme auf Weber evident ist, verfahren nicht anders. Stücke wie die Ouvertüren zu Mozarts *Don Giovanni* und *Zauberflöte*, Beethovens große Leonoren-Ouvertüren Nr. 2 und 3 enthalten die geistig bewegenden Kräfte des Dramas in stärkster Ballung. Auf dem hier gewiesenen Wege schritt Weber konsequent weiter. Unter seinen Händen gewinnt die Ouvertüre den Charakter einer symphonischen Dichtung. Webers Ouvertüren begnügen sich indessen keineswegs damit, die schönsten Melodien potpourriartig zum lockeren Blütenstrauß zu binden, im Gegenteil, sie verdichten, konzentrieren, beschränken auf das Wesentliche, indem sie das Themenmaterial dem Formgesetz des Sonatensatzes untertan machen. Dabei werden die Themen dergestalt gewählt, daß sie als musikalische Sinnbilder der Grundelemente der Handlung, als Grundfarben des zur Darstellung gelangenden Milieus gelten können. (...)

Kein Mensch, der sich von dem Elfen- und Märchenweben der *Oberon*-Ouvertüre gefangen nehmen läßt, würde ahnen, daß sie von der Hand eines Sterbenden niedergeschrieben worden ist. Oder entfalter sich erst jenem Blick, der bereits Abschied von ihr nimmt, die höchste irdische Schönheit dieser Welt? Das Verlangen der Romantik, das letzte Zungenband ihrer Sehnsucht nach dem Unaussprechlichen, dem Unendlichen in der Musik zu lösen, hat in diesen Tönen eine reinste Stille erfahren. Wovon die romantischen Dichter träumten, ohne ihm in der Enge und Begrenztheit des Worts den erwünschten Ausdruck erobern zu können, das hat hier in Carl Maria von Webers Tonsprache Verwirklichung gefunden. Dem unaufhörlich in die Fernen der Zeit und des Raumes schweifenden romantischen Lebensgefühl ist in diesem Stück die Dauer verliehen worden. Richard Wagner hat die treibenden Kräfte richtig erahnt, wenn er von dieser Ouvertüre als einer *dramatischen Phantasie* gesprochen hat. Eine Phantasie, die frei und ungehemmt, auf wirklichen Elfenflügeln, ihre Schwingen in Gefilde breiten konnte, die bis dahin noch kaum ein anderer Genius erflogen hatte.

[Wilhelm Zentner]

Als 1906 der später so gefürchtete Wiener Musikkritiker Julius Korngold seinen 9jährigen Sohn Erich Wolfgang zum Vorspielen eigener Kompositionen zu Gustav Mahler brachte, empfahl dieser, den Bubben bei Alexander von Zemlinsky unterrichten zu lassen.

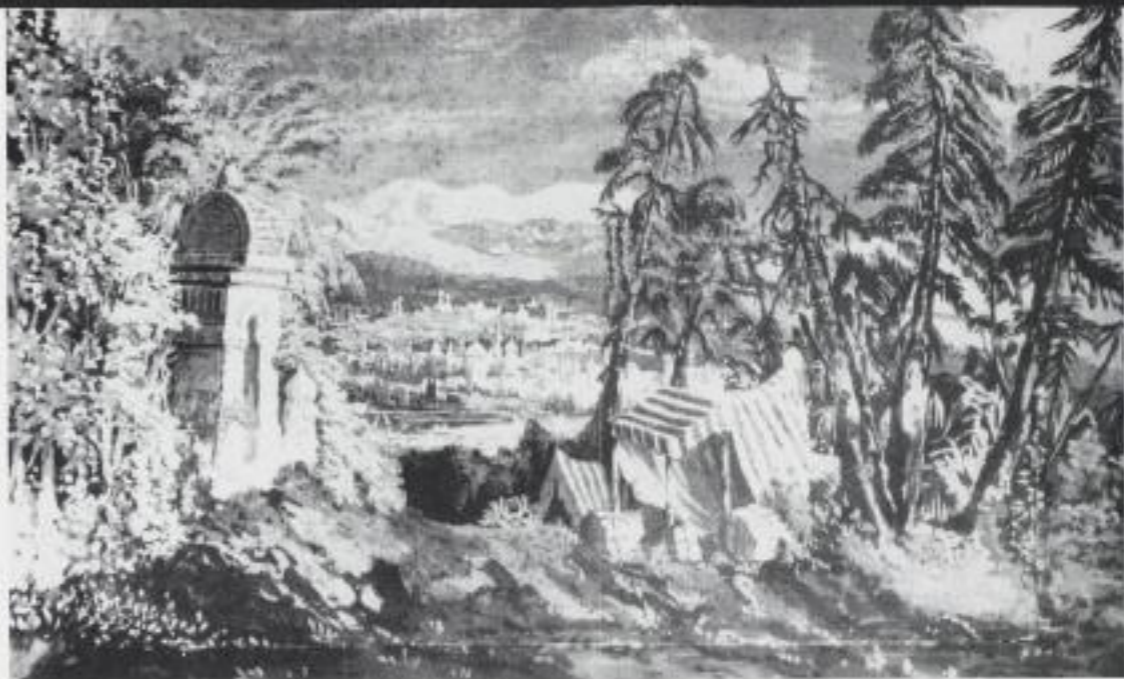
Bis zu seinem dreizehnten Lebensjahr lernte Korngold bei Zemlinsky. Felix von Weingartner, neuer Chef der Wiener Hofoper, ließ es sich nicht nehmen, den *Schneemann*, eine Ballettkomposition des Wunderkinde, 1910 zur Uraufführung zu erwerben. Nicht wenige empfanden es als Provokation, die geheiligte Stätte der Hofoper durch eine Kindeskomposition entweiht zu sehen und lösten eine rege Diffamierungskampagne gegen den »neuen Mozart« aus.

Einer früheren Empfehlung Mahlers an den Hamburger Kritiker Ferdinand Pfohl folgend, kam Korngold bereits 1912 als Solist seiner kammermusikalischen Werke in die Hansestadt, zu der eine jahrzehntelange persönliche wie künstlerische Verbindung entstand.

Noch vor Ausbruch des 1. Weltkrieges begann die Komposition der Einakter *Der Ring des Polykrates* op. 7 und *Violanta* op. 8, die nach einer glanzvollen Münchener Premiere unter Bruno Walter auch schnell ins Hamburgische Stadttheater übernommen wurden. Die unbändige Schaffenskraft Korngolds führte zur Niederschrift mehrerer Liederzyklen, Kammermusik und der Schauspielmusik zu *Viel Lärm um nichts* als Auftragswerk des Wiener Burgtheaters.

Die Erfolgsoper *Die tote Stadt* gab Korngold 1920 als Doppel-Uraufführung nach Hamburg (unter Egon Pollak) und Köln (unter Otto Klemperer). Als eine der meistaufgeführten Opern der 20er Jahre lief *Die tote Stadt* an über 50 Opernbühnen. Der große Hamburger Erfolg bewegte den Opernchef Hans Loewenfeld, Korngold 1921 als Dirigenten an das Stadttheater zu binden – eine Position, die Korngold allerdings nur für kurze Zeit innehatte.

Eine weitere große Oper, *Das Wunder der Heliane*, konnte 1927 in der Atmosphäre »neuer Sachlichkeit« trotz hochkarätiger Besetzung der Premiere (wieder in Hamburg) nicht mehr als einen Achtungserfolg erringen. Auch sah sich Korngold an »reichsdeutschen« Theatern einer sich verstärkenden nationalsozialistischen Hetze ausgesetzt. Eine dadurch nicht zu realisierende Uraufführung seiner fünften Oper *Die Kathrin* ließen ihn 1934 um so lieber einen Auftrag des Freundes Max Reinhardt annehmen, in Hollywood die filmgerechte Musikbearbeitung zu dessen Warner Brothers-Film *Ein Sommernachtstraum* vorzunehmen.



Bühnenbild zur Uraufführung des »Oberon« in London 1826.
Dem englischen Publikum entsprechend ließ die Bühnenausstattung nichts zu wünschen übrig:
Ufer des Tigris, im Hintergrund die Stadt Bagdad.

Die alles verschlingende Traumindustrie wollte den stets warmherzig-freundlichen und filmkünstlerisch so sicher arbeitenden Mann nur ungern wieder ziehen lassen, großzügigste finanzielle Angebote und ungewöhnlich günstige wie politisch gefahrlose Arbeitsbedingungen verfehlten nicht ihr Ziel. Korngold ließ sich überreden, »filmscores« zu komponieren, und revolutionierte die Filmmusik, setzte neue Maßstäbe in dieser Kunstform.

Drei Jahre pendelte er zwischen den Welten und wurde 1938 in Hollywood vom »Anschluß« Österreichs überrascht. Der Gastarbeiter war plötzlich zum Emigranten geworden, eingehettet in einer wachsenden deutschsprachigen Exil-Kolonie Kaliforniens mit Freunden wie Bruno Walter, Arnold Schönberg, der Werfels, Ernst Toch und Thomas Mann.

Während des 2. Weltkrieges weigerte sich Korngold, außer seinem Tageswerk – Musik für einige wenige Filme und für die Max-Reinhardt-Schule – Kompositionen in Angriff zu nehmen. Die Leiden und die Not auf dem Kontinent, der seine Heimat blieb, und in Österreich, dem er sich weiterhin fest verbunden fühlte, machten ihm eine Fortsetzung seines ohnehin gründlich aus allen vorgezeigten Bahnen geworfenen kompositorischen Schaffens unmöglich. So blieb ein schon 1937 angekündigtes Violinkonzert bis 1945 Projekt, an das ihn sein Auftraggeber Bronislav Huberman wiederholt erinnerte. Das Kriegsende dann war Anlaß, das im Kopf längst fertige Werk, das Alma Mahler-Werfel gewidmet ist, niederzuschreiben. Als nun Huberman darum bat, das Werk erst nach dem Lesen zur Uraufführung anzunehmen, reagierte der erfolgsgewohnte Komponist konsterniert und übergab die Uraufführung in St. Louis statt dessen Jascha Heifetz. Der Publikumserfolg bei Aufführungen in New York, Los Angeles und Chicago hielt bis zum heutigen Tage an, seinerzeit ein nicht geringer Trost für Korngold, der während seiner Heimatreisen bis 1955 lernen mußte, daß für ihn im Nachkriegseuropa kein Platz reserviert war. Er starb 1957 in Hollywood.

Wie auch in seinem Cello-Konzert op. 35, der Symphonischen Serenade op. 39 (uraufgeführt durch Wilhelm Furtwängler) und der Sinfonie op. 40 (Rudolf Kempe) greift Korngold in allen drei Sätzen seines Violinkonzertes op. 35 auf thematisches Material seiner Filmmusiken zurück. Das Hauptthema des melodisch-kontrastreichen Kopfsatzes stammt aus dem Film *Another Dawn* (1937), für dessen Musik Korngold der

Oscar bekam. Das Thema wird zuerst in der Geige exponiert, bevor es das Orchester aufgreift. Ein sehr virtuoser Geigenpart und ein sich anschließender Verarbeitungsteil im Orchester führen zu dem ruhigen, zweiten Thema, das aus dem Film *Juarez* (1939) bekannt ist. Im Vordergrund steht im weiteren Verlauf des Satzes vor allem das erste Thema, das in einem Dialog zwischen Geige und Orchester immer wieder aufgegriffen wird. Der Satz endet stürmisch mit rasanten Geigenfigurationen. Diese Themenzentrierung ist ebenso für die nachfolgenden beiden Sätze kennzeichnend.

Im langsamen zweiten Satz unterstreichen Vibraphon, Celesta und Harfe die einfachen Harmonien. Hier findet sich ein Thema aus *Anthony Adverse* (1936) wieder. Im Finale, in dem Rondo- und Variationsform verschmelzen, setzt Korngold ein Thema aus *The Prince and the Pauper* (1937) ein. Eine brillante Stretta beendet das Werk.

(Bernd O. Rachold)

Die 7. Sinfonie, die Dvořák auf eine Bestellung der London Philharmonic Society hin komponierte und die als seine zweite gedruckt und bekannt wurde, zeigt den Komponisten von manch ungewöhnlicher Seite. So ist in ihr von dem am tschechischen Volkslied und Volkstanz sich orientierenden folkloristischen Ton, der in Werken wie den *Slawischen Tänzen* oder den *Slawischen Rhapsodien* eine Seite der künstlerischen Originalität Dvořáks ausmacht und auch sonst die meisten seiner Kompositionen prägt, kaum etwas zu spüren. Nur vereinzelt schimmern Anklänge daran durch, etwa im Scherzo, dessen metrische Verschiebungen die Erinnerung an einen Furiant aufkommen lassen, oder im Finale, wo bei der *ff*-Wiederholung des Seitenthemas zumindest für einen Moment die Ausgelassenheit manchen slawischen Tanzes angedeutet wird.

Auch jener Zug des Unbeschwerten, Natürlichen und Lebensfrohen, den viele Werke Dvořáks ausstrahlen und der bei manchem Kritiker das Bild Dvořáks als eines fröhlich schaffenden und unkomplizierten Komponisten aufkommen ließ, kommt im Opus 70 nur spärlich zum Ausdruck. Über dem ganzen Werk liegt ein düsterer, grüblerischer und bisweilen trotzig-aggressiver Ton, der beide Ecksätze charaktermäßig prägt, in der Melancholie des Scherzos ebenfalls anklingt, und der selbst im ausdrucksmäßig freundlichen langsamen Satz, in jenen Verbindungstakten zwischen dem choralartigen Anfangsthema und dem so hervortretenden Horngedanken, seine Spuren hinterläßt.

Kompositorisch verantwortlich für diesen Eindruck ist dabei nicht nur die dem Werke zugrundeliegende und bisweilen von kirchentonalem Wendungen durchzogene Molltonart sowie die häufige und oft – man denke nur an die ersten zwei Takte des Finales – harmonisch exponierte Verwendung des verminderten Septakkordes. Auch die expressiven Themen und deren Verarbeitung tragen in vielem dazu bei, wofür als Beispiel nur auf jene, mit rhythmischer Punktierung und immer größeren melodischen Sprüngen verbundene ausdrucksmäßige Forcierung des dreitönigen Abschlußgedankens des Hauptthemas gleich am Beginn des ersten Satzes verwiesen sei.

In Zusammenhang damit dürften schließlich Besonderheiten in der formalen Gestaltung und in der sinfonischen Konzeption zu sehen sein. Wie in allen seinen Sinfonien außer der »Dritten« hält Dvořák auch hier an der traditionellen Viersätzigkeit ohne Umstellungen in der Satzfolge fest und lehnt sich in der Form der einzelnen Sätze äußerlich ohne nennenswerte Abweichungen an die klassischen Modelle an. Eine eigenartige Strenge und Ökonomie kennzeichnet die kompositorische Handhabung der Form, die sich z. B. schon darin äußert, daß in den Repräsentanteilen des Kopfsatzes und des Finales jene Gedanken ausgespart werden, die in der Coda eine wichtige Rolle spielen, und die sich ferner darin zeigt, daß die für Dvořáks Komponieren immer bezeichnende Fülle melodisch-thematischer Gedanken hier nicht wie in manch anderen Werken zu formalen Längen führt. Und ein seltsam dramatischer Zug, der sich im Abbrechen thematischer Gedanken und im auskomponierten Stehenbleiben des melodischen Flusses ebenso äußert wie in den zahlreichen rezitativähnlichen Passagen des Werkes, liegt über der formalen Ausarbeitung wie über der sinfonischen Konzeption mit ihrem verhaltenen Ausklingen des ersten Satzes sowie dem Verzicht auf den üblichen, immer dankbaren »glücklichen Ausgang« im Schlußsatz (Hermann Kretzschmar). Spätestens hier drängt sich die Parallele zu Brahms auf, dessen 1883 komponierte 3. Sinfonie in F-Dur op. 90 Dvořák stark beeindruckte und der indirekt auf die Entstehung Dvořáks Opus 70 Einfluß nahm: . . . *Die neue Sinfonie* [Nr. 7 d-Moll] beschäftigt mich schon lange, lange Zeit, aber es soll etwas Ordentliches kommen, denn ich will Brahmsschen mir gegenüber geäußerten Worten: »Ich denke mir Ihre Sinfonie noch ganz anders als diese [Nr. 6] D-Dur«, sie sollen nicht Lüge gestraft werden (Dvořák an Fritz Simrock, Februar 1885).

(Klaus Döge)



Jörg-Peter Weigele



Ulf Hoelscher

VORSCHAU

Redaktion:

Corinna Hesse, Susanne Litzel
Grafische Gestaltung: Annedore Cordes
Für dieses Heft wurden folgende Quellen benutzt:

Wilhelm Zentner: Carl Maria von Weber, Olten 1952 – Wulf Konold: Lexikon Orchestermusik Romantik, Mainz 1989 – Herr Bernd O. Rachold schrieb seinen Beitrag für dieses Heft.

Herstellung:

Hans Christians Druckerei
und Verlag, Hamburg

10. Philharmonisches Konzert Musikhalle (Laeisz-Halle)

Sonntag, 29. April 1990, 11.00 Uhr
Montag, 30. April 1990, 20.00 Uhr

Dirigent: Nikolaus Harnoncourt
Solistin: Charlotte Margiono, Sopran

Wolfgang Amadeus Mozart: Pariser Symphonie D-Dur KV 297
»Ah, lo previdi« KV 272
»Ch'io mi sordi di te« KV 505

Ludwig van Beethoven: Ouvertüre Nr. 3 »Leonore« op. 72 a

Joseph Haydn: Symphonie Nr. 103 Es-Dur Hob. I: 103
(»Mit dem Paukenwirbel«)

JÖRG-PETER WEIGLE

Selten ist ein junger Dirigent so rasch und zielstrebig in führende Positionen aufgestiegen wie Jörg-Peter Weigle. Mit 27 leitete er bereits eins der hervorragendsten professionellen Vokalensembles in ganz Europa, den Leipziger Rundfunkchor. Mit 33 berief ihn die Dresdner Philharmonie, eins der Spitzenorchester der DDR, zu ihrem Chefdirigenten. Mit 35 wurde er in Würdigung seiner Verdienste zum Generalmusikdirektor ernannt.

1953 in Greifswald geboren, verdankt Jörg-Peter Weigle die prägenden Eindrücke seines künstlerischen Werdeganges dem Leipziger Thomanerchor, dem er von 1963 bis 1971 unter dem Thomaskantorat Erhard Mauersbergers angehörte, die letzten zwei Jahre als Präfekt. Hier bereits begann sich seine phänomenale chorerzieherische Begabung zu entfalten. Sie wurde fundiert durch eine gründliche musikalische Schulung, die Weigle an der Berliner Hochschule für Musik »Hans Eisler« durch Horst Förster, Dietrich Knothe, den Chefdirigenten des Rundfunkchores und Direktor der traditionsreichen Singakademie in Berlin, sowie die Komponistin Ruth Zechlin vermittelt bekam. Von Leipzig aus verbreitete sich sein Ruf durch seine Maßstäbe setzenden Einstudierungen vieler erstrangiger Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen chorsinfonischer und musikdramatischer Werke unter Dirigenten wie Sir Colin Davis, Neville Marriner, Kurt Masur, Peter Schreier u. a.

ULF HOELSCHER

Ulf Hoelscher studierte bei Max Rostal in Köln, anschließend drei Jahre in den USA bei Josef Gingold an der Indiana University und bei Ivan Galamian am Curtis Institute in Philadelphia.

Sein Debüt mit den Berliner Philharmonikern unter Bernhard Klee, bei dem Hoelscher die deutsche Erstaufführung von Henzes Violinkonzert spielte, brachte ihm internationale Anerkennung.

Sein außergewöhnlich umfangreiches Repertoire spiegelt sich in seinen Schallplatteneinspielungen wider: Er nahm die Konzerte von Tschaikowsky, Korngold, Mendelssohn, Strauss, Brahms, Berg und Schumann auf, aber auch Kammermusik von Bartók, Franck, Szymanowsky, Franz Hummel und Schubert.

Ulf Hoelscher spielt eine Guarnerius del Gesu aus dem Jahre 1742.

DRESDNER PHILHARMONIE

Längst schon gehört die Dresdner Philharmonie in die illustre Reihe berühmter Dresdner Musikinstitute wie Staatsoper, Staatskapelle und Kreuzchor, obgleich sie – zwar aus 450jähriger Ratsmusiktradition hervorgegangen – erst 1870 gegründet wurde, also das jüngste Glied in dieser Kette klangvoller Begriffe darstellt. Im Verlauf ihrer nunmehr allerdings auch bereits 120jährigen Geschichte entwickelte sie sich zu einem repräsentativen Klangkörper von Weltruf und trat frühzeitig als Sendbote Dresdner Musikkultur im Ausland in Erscheinung, so 1871 und 1872 bei Gastspielen in Petersburg, 1879 in Warschau und 1883 in Amsterdam, 1907 in Dänemark und Schweden und 1909 in Amerika. Im Jahre 1915 erfolgte die Benennung in »Dresdner Philharmonisches Orchester«, und 1924 wurde das Institut auf genossenschaftliche Basis gestellt unter der heute noch gültigen Bezeichnung: Dresdner Philharmonie. Chefdirigent war Eduard Mörike (1924–1929). 1934 trat der Holländer Paul van Kempen für fast zehn Jahre an die Spitze des Orchesters und verschaffte ihm Weltruhm. Aber auch bedeutende Gastdirigenten wie Arthur Nikisch, Siegfried Wagner, Max von Schillings, Fritz Busch, Erich Kleiber, Hermann Scherchen erschienen am Pult der Dresdner Philharmonie. Nachdem Paul van Kempen 1942 von den damaligen Behörden gezwungen wurde, sein Dresdner Amt niederzulegen, leiteten Otto Matzerath und Bernardino Molinari und vor allem Carl Schuricht die Konzerte des Orchesters, das im Zeichen des totalen Krieges im Herbst 1944 aufgelöst wurde.

Bereits einen Monat nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges musizierte das Orchester wieder, das bei der Zerstörung Dresdens am 13. Februar 1945 seine langjährige Wirkungsstätte sowie Archiv und Notenbibliothek verloren hatte. Im Jahre 1947 übernahm Heinz Bongartz die künstlerische Leitung der Dresdner Philharmonie, die er 17 Jahre innehatte. Seiner tatkräftigen Aufbauarbeit ist es zu danken, daß der Klangkörper binnen kurzem zu neuer künstlerischer Höhe aufstieg.

1964 bis 1967 wirkten Horst Förster, danach Kurt Masur, ein Künstler von internationalem Ruf, als Leiter des Orchesters. Von 1972 an trat Günther Herbig für fünf Jahre an die Spitze des Klangkörpers. 1977 bis 1985 war Herbert Kegel Chefdirigent der Dresdner Philharmonie. Mit Beginn der Spielzeit 1986/87 wurde Jörg-Peter Weigle sein Nachfolger.