



Dresdner

Philharmonie

I. ZYKLUS-KONZERT



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonnabend, 16. September 1961, 19.30 Uhr

Sonntag, 17. September 1961, 19.30 Uhr

1. ZYKLUS-KONZERT

DIE WIENER KLASSIK

DIRIGENT

Siegfried Geissler

SOLISTIN

Jutta Zoff, Bautzen

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

1714—1787

Ouvertüre „Iphigenie in Aulis“

JOHANN BAPTIST KRUMPHOLTZ

1745—1790

Konzert für Harfe und Orchester B-Dur, Nr. 5

Allegro moderato- andante con
variazioni- rondo: allegro

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1756—1791

Sechs Tänze aus KV 462

(Contretänze)

PAUSE

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770—1827

1. Sinfonie C-Dur op. 21

Adagio molto- allegro con brio
Andante cantabile con moto
Menuetto
Adagio- allegro molto e vivace



Jutta Zoff



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

EINFÜHRUNG

Das musikalische Gegenstück zur Weimarer Klassik der deutschen Dichtung ist die Wiener Klassik, deren bedeutendste Groß- und Kleinmeister zehn Zyklus-Konzerte der Dresdner Philharmoniker in der vor uns liegenden Saison gewidmet werden sollen. Ein Vorhaben, das nicht zuletzt die eminente Bedeutung dieses einzigartigen Gipfelpunktes der europäischen und deutschen Musikgeschichte unterstreicht. Es kann in diesem Rahmen aus Platzgründen kaum erschöpfend von den gesellschaftlichen, philosophischen, ästhetischen Grundlagen und Anschauungen der Wiener Klassiker die Rede sein. Für Interessenten gibt es ausreichend einschlägige Literatur, die diesen Fragenkomplex erörtert und untersucht. Auch auf die epochalen musikgeschichtlichen Neuerungen, die gewaltigen geistig-weltanschaulichen, technisch-formalen Errungenschaften, die wir unseren Klassikern zu danken haben, kann natürlich am Einzelbeispiel jeweils nur andeutungsweise hingewiesen werden. Ein wichtiges Anliegen unserer Zyklus-Konzerte ist es vor allem, unseren Hörern behilflich zu sein, die landläufige Ansicht über die Wiener Klassik zu korrigieren. Denn es ist keineswegs so, daß nur das populäre Komponisten-Dreigestirn Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven ausschließlich jenen Begriff erfüllen. Eine Vielzahl von Namen, oft von sehr ausgeprägten Persönlichkeiten, umspannt vielmehr der Kreis der Wiener Klassik. Schon, daß ein Großmeister wie Christoph Willibald Gluck von uns zu diesem Kreis gerechnet wird, ist leider keineswegs selbstverständlich, ganz abgesehen von Komponisten wie Michael Haydn, Leopold Mozart, Carl Ditters von Dittersdorf, die im Schatten der großen Meister lebten und wirkten. Man kann also von der Wiener Klassik im engeren und weiteren Sinne sprechen. Dabei stammten die betreffenden Tonsetzer meist nicht aus Wien, sondern wurden oft von der ganz eigenen musikalischen Atmosphäre dieser Stadt magisch angezogen und erwählten sie dann zu ihrer Wirkungsstätte.

An eines sei hier erinnert. Klassik bedeutet auf dem musikalischen Felde nicht wie größtenteils bei den Weimarer Dichtern die Verbindung und Auseinandersetzung mit den alten Griechen, mit der Antike, obwohl dies zumindest stofflich nicht bei Gluck, Mozart, Beethoven oder auch Schubert fehlt. Wiener Klassik bedeutet vielmehr „das qualitativ beispielhafte schlechthin; ferner zeigt sich im Gegensatz zu extremer Romantik ein wesentlich Klassisches im idealen Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form, also weder das formalistische Überwuchern der Gestalt-Regelmäßigkeit über den vitalen Inhalt noch die Formzersprengung durch die explosive Dynamik des Stofflichen“ (H. J. Moser). Der Gleichlauf der musikalischen mit der dichterisch-philosophischen Klassik hinsichtlich der humanistischen Zielsetzung und -richtung ist erstaunlich. Gluck komponierte seine Oper „Iphigenie“ zu einer Zeit, da sich auch Goethe mit diesem Stoff beschäftigte. Letzterer hatte übrigens den Plan, eine Operndichtung für Mozart zu schaffen; zu schade, daß er nicht zur Ausführung gelangte. Und wenn Beethoven Schillers „Lied an die Freude“ in seiner Neunten Sinfonie vertonte, so geschah dies alles nicht zufällig, sondern war Ausdruck des gleichgerichteten Denkens und Strebens dieser Persönlichkeiten. Die Saat der Aufklärung war aufgegangen und begann Früchte zu tragen. 1784 hatte Kant den Satz nieder-

geschrieben, daß das Wesen der Aufklärung in dem „mutigen Entschluß der Menschen“ bestehe, „sich ihres eigenen Verstandes zu bedienen“. Wir verdanken diesem Entschluß die erhabenen kulturellen Leistungen unserer Klassiker.

Christoph Willibald Glucks musikdramatische Gestaltung des Iphigenie-Stoffes in seinen Opern „Iphigenie in Aulis“ (1774) und „Iphigenie auf Tauris“ (1779) erfüllt in der Verbindung von klassischem Geist der Antike mit den humanistischen Ideen der Aufklärung vollendet die Grundforderung dieses Komponisten nach „Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit“. In der *Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“* besitzen wir auf dem Gebiete der Instrumentalmusik eines der schönsten Beispiele der edlen Tonsprache des großen Opernreformators, ein Werk von klassischer Klarheit, formaler Geschlossenheit (Sonatenform) und vorbildlicher Instrumentation. Seine Ansicht von der Bedeutung der Opernouvertüre legte Gluck in dem berühmten, das Bekenntnis seiner reformatorischen Ideen enthaltenden Vorwort zu „Alceste“ (1769) dar; die Ouvertüre solle „den Zuhörer auf den Inhalt der darzustellenden Handlung vorbereiten“. In diesem Sinne hat auch die Iphigenien-Ouvertüre einen ausgesprochen programmatischen Charakter, bereits hier wird das Drama in seinen großen Gegensätzen und erregenden menschlichen Konflikten entwickelt. Der Seelenkampf und die Zerrissenheit Agamemnons, der auf Artemis' Geheiß seine Tochter Iphigenie opfern soll, die Forderung des Volkes nach dem im Interesse der Allgemeinheit notwendigen Menschenopfer und die liebliche, jungfräuliche Zartheit Iphigenies erscheinen als die thematischen Kraftzentren der Komposition. Unmittelbar in den Anfang der Handlung übergehend und durch die Verwendung musikalischer Motive in engem Zusammenhang mit der Oper stehend, trägt die Ouvertüre schon gewisse Züge, die wir viel später im „Vorspiel“ Richard Wagners wiederfinden, der das Werk denn auch besonders hoch schätzte, ihm einen heute allgemein benutzten Konzertschluß anfügte und es eingehenden Betrachtungen unterzog. Wagner kennzeichnete bei seiner Analyse vier Hauptmotive: „1. ein Motiv des Anrufes aus schmerzlichem, nagendem Herzeleid“ (langsame Einleitung, Moll-Fugato), „2. ein Motiv der Gewalt, der gebietrischen, übermächtigen Forderung“ (Unisono-Thema des Hauptsatzes), „3. ein Motiv der Anmut, der jungfräulichen Zartheit, in Violine und Flöte“ (kontrastierendes Gegenthema in der Dominante), „4. ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleids“ (Fortführungsgedanke in Moll) und führte weiter aus: „Die ganze Ausdehnung der Ouvertüre füllt nun nichts anderes als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebennotive verbundene Wechsel dieser (drei letzten) Hauptmotive; an ihnen selbst ändert sich nichts außer der Tonart; nur werden sie in ihrer Bedeutung und gegenseitigen Beziehung eben durch den verschiedenartigen, charakteristischen Wechsel immer eindringlicher gemacht, so daß ... wir in das Mitgefühl an einen erhabenen tragischen Konflikt versetzt sind, dessen Entwicklung aus bestimmten dramatischen Motiven wir zu erwarten haben.“

Kaum bekannt ist in unseren Konzertsälen *Johann Baptist Krumpholtz* (1745–1790), ein seinerzeit berühmter Harfenvirtuose, der aus Böhmen stammte und in Paris, seiner letzten Wirkungsstätte, wo er auch aufgewachsen war, starb. 1772 wird er in Wien als Harfenspieler und -lehrer erwähnt. 1773 wurde er Mitglied der Kapelle des

Fürsten Esterházy. Hierbei konnte er sich mehrere Jahre des Unterrichts von Joseph Haydn erfreuen, der sein eigenes kompositorisches Schaffen, u. a. 8 Konzerte und 32 Sonaten für Harfe, stilistisch beeinflusste. Konzertreisen führten Krumpholtz nach Deutschland und Frankreich.

Die Harfe war damals, besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, ein ausgesprochenes Modeinstrument und wurde vor allem von Frauen der aristokratischen Kreise gespielt und geschätzt. Krumpholtz' Harfenkompositionen gehören fraglos zum Besten, was in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für dieses Instrument geschrieben wurde. Stets war der Komponist, selbst ein vorzüglicher Virtuose, bemüht, die technischen und klanglichen Möglichkeiten der Harfe auszunutzen, ja zu verbessern, indem er dem zeitgenössischen Harfenbau wichtige Anregungen vermittelte. Das *Harfenkonzert Nr. 5 B-Dur*, eine willkommene Bereicherung der nicht eben umfangreichen Literatur für dieses schöne Instrument, ist ein treffliches Zeugnis für den erlesenen Klanginn, die abwechslungsreiche Harmonik seines Schöpfers. Es ist eine gefällige, unterhaltsam-liebenswürdige Spielmusik, die dem Hörer keinerlei Probleme bereitet. Auffallend virtuos, an den zeitgenössischen Klavierstil erinnernd, ist das Soloinstrument behandelt. Eine dankbare Aufgabe für den Interpreten!

Kleine Werke eines großen Meisters sind die *Contretänze aus KV 462 von Wolfgang Amadeus Mozart*. Der Salzburger Meister schrieb zeitlebens gern solche Tänze, teils zu direktem Gebrauch, teils auch zu Konzertzwecken. Schon 1770, als Knabe, komponierte er in Italien Contre- oder Contratänze, die natürlich auch in Wien in allgemeiner Gunst standen. Die Contretänze, eigentlich „Country Dances“ (ländliche Tänze), waren seit 1700 als ein in England beliebter Volkstanz mehr und mehr auch auf dem Kontinent beliebt geworden. Dieser Tanz – oft mit pantomimischem Inhalt – wurde in Gruppen getanzt. Die Bewegungen und Anordnung der Tanzpaare richtete sich dabei nach der Musik, bei der ein zweistimmiger Teil vom Tutti des Orchesters abgelöst wird. Die lebenswürdigen, oft humorvollen Tanzschöpfungen Mozarts, zeugen von seiner innigen Verbundenheit mit dem Volk, überhaupt mit dem Leben seiner Zeit, und sind darüber hinaus Kleinode an musikalischer Satztechnik, melodischer Erfindung und feinsinniger Klangkunst.

Ludwig van Beethovens I. Sinfonie C-Dur, op. 21, an der er vermutlich schon seit 1794 arbeitete, erlebte am 2. April 1800 im Wiener „National-Hof-Theater nächst der Burg“ unter Leitung des Komponisten ihre Uraufführung. Sie war das Schlußstück eines in damaliger Zeit nicht ungewöhnlichen Monsterprogramms, das außerdem eine Mozart-Sinfonie, eine Arie und ein Duett aus dem Haydn'schen Oratorium „Die Schöpfung“ sowie ein Beethovensches Klavierkonzert, das Septett und ferner Klavierimprovisationen enthalten hatte. Wie sich in diesem ganzen Programm – des jungen Meisters erste eigene „Akademie“ – die Verehrung und Huldigung des 29jährigen Beethoven für seine Vorbilder Haydn und Mozart manifestierte, so bestätigte gerade sein sinfonischer Erstling die Äußerung des Grafen Waldstein, daß der junge Beethoven „durch ununterbrochenen Fleiß Mozarts Geist aus Haydns Händen erhalten“ habe. Beethovens I. Sinfonie, die Carl Maria von Weber eine „feurig-strömende“ nannte und die fraglos das erste Gipfelwerk des jungen Genius darstellt, wurde dank

ihres lebensbejahenden, strahlend-beiteren Charakters, ihres stolzen Kraftbewußtseins schnell populär. Bereits im Jahre 1802 rühmte die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung die Sinfonie als „geistreich, kräftig, originell“. Dasselbe Blatt bezeichnete das Werk drei Jahre später als das Muster „einer herrlichen Kunstschöpfung. Alle Instrumente sind trefflich genutzt, ein ungemeiner Reichtum der Ideen ist darin prächtig und anmutig entfaltet, und doch herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht.“

Die Sinfonie beginnt mit einer langsamen Einleitung (Adagio) – überraschenderweise auf dem breit ausgehaltenen Dominantseptimakkord von F-Dur, bis dann nach etwas unentschlüsselter Kadenzierung G-Dur erreicht wird. Nach einer gleitenden Zwei- und dreißigstelliger erklingt sodann, von den Violinen gespielt, das prägnante, unbeschwertere C-Dur-Hauptthema (Allegro con brio), während das G-Dur-Seitenthema auf Flöte und Oboe verteilt ist. Die knappe Durchführung ist von Mozartscher Feinheit und Durchsichtigkeit und verwandelt geistvoll das thematische Material. Ein Holzbläser-Unisono bildet den Übergang zur Coda, die den Satz festlich beschließt. Ein versonnen-liedhaftes Hauptthema gibt dem zweiten Satz (Andante), einem Sonatensatz nach Haydn'schem Vorbild, seinen edlen, schwärmerisch-innigen Charakter. Nur dem Namen nach ist der dritte Satz ein Menuett. Zwar ist die alte Tanzform noch zu erkennen, jedoch begegnen bereits die typischen Merkmale der späteren Beethovenschen Scherz: das spannungsgeladene, empordringende Thema mit seiner kapriziösen rhythmischen Gestaltung und humorvollen Verarbeitung, die kontrastreiche Dynamik und nicht zuletzt das feurige Zeitmaß (Allegro molto e vivace). Die für das 18. Jahrhundert noch obligatorische Tradition des Menuettsatzes wird hier schon recht selbstherrlich, ja umstürzlerisch gehandhabt, ehe sie Beethoven von der 2. Sinfonie ab zugunsten des Scherzos gänzlich aufgibt. Deutlich hebt sich der Trio-Teil mit seinen Bläserakkorden und Geigenfiguren vom „Menuett“ ab. Nach einer kurios-tastenden Einleitung hebt das rondoartige, turbulente Finale an mit seinem schwungvoll-vorwärtsstürmenden Hauptthema, seiner klaren, übersichtlichen Form und der geistreichen (sonatensatzähnlichen) Verarbeitung der musikalischen Gedanken.

Dieter Härtwig

LITERATURHINWEISE

Gerber: Chr. W. Gluck, Potsdam 1950

Schurig: W. A. Mozart, Leipzig 1913

Bücken: L. v. Beethoven, Potsdam 1934

J. B. Krumpholtz in „Riemann Musiklexikon“ und „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“

VORANKÜNDIGUNG

Nächste Konzerte im Anrecht B 14./15. Oktober 1961, jeweils 19.30 Uhr

Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

6185 Ra III-9-5 961 1,3 ItG 003/63/61