

und Hörer erleben. Nach einer großen Steigerung endet auch dieser Satz im Pianissimo. Einzig der letzte Satz „Bambusa“ ist dramatischer Natur. In ihm setzt Heger alle instrumentarischen, aber auch kontrastpunktierten Kräfte ein, um ein überausdramatisches, wenn auch etwas kantabes Buchschloß musikalisch zu befestigen, wobei dem Schlagwerk besondere, oft stilistische Aufgaben zufallen.

Der französische Komponist Camille Saint-Saëns ist dem heutigen deutschen Hörer in seiner Linie durch Ariens aus seiner Oper „Samson und Dalila“ bekannt, obwohl sein kompositorisches Schaffen sehr umfangreich ist. Seine Werke, denen es an der universellcharakterigen eigenen Note beispielsweise eines Beethoven fehlt, sind gekonnt im archaisch-klassischen Aufbau, elegant in der Haltung, jedoch etwas konfektionaler in der melodischen Erfassung. Saint-Saëns, der 1835 in Paris geboren wurde, erregte schon frühzeitig durch seine pianistische Begabung Aufsehen. Er studierte zuerst zunächst bei Halévy und Gossec und wirkte ab 1858 als Organist an der berühmten Pariser Kirche La Madeleine. Seit 1877 konnte er es sich erlauben, als konzertierender Pianist, Organist und Dirigent eigener Werke freischaffend zu leben. Zu seinen Fächerern gehörte Franz Liszt, der auch die schon genannte Oper „Samson und Dalila“ 1877 in Weimar auf der Tafel hob. Gegen Richard Wagner dagegen wandte sich Saint-Saëns höchstschärflich in Wort und Musik. Die wohl bedeutendsten Werke sind seine stilistischen Dialogen, zu deren Komposition für Liszt erregt hatte. Dazwischen entstanden zahlreiche Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, weitere auf Orgel und in der Kammerensemble für Klavierkomitee und zwei Konzerte für Violoncello und Orchester, von denen das erste, op. 33 in e-Moll, heute üblich ist. Das Werk ist einseitig komponiert, weist es sich jedoch eine klare Gliederung in runder Absicht auf. Im Allegro des ersten Teiles bevorzugt die gestrichelte Linie des Violoncello. In weichen, gemächlichen Linien bildet es einen Kontrast zur Energie des zweiten Teiles. Das Orchester bezieht einen kurzen strahlenden Zwischenruf, der die Solist des ersten Teiles, um nach der gewählten, wieder zur Diskussion stellt. Zuerst überwiegt der Charakter des ersten in B-Dur strahlendes Allegretto con moto. Während das Orchester die strahlende Weise komponiert, singt das Cello darüber in zaudernden melodischen Bögen. Wieder wird eine kurze Episode vom Hauptthema des Satzes bestrahlt. Verschiedene Teile geben dem Solisten Möglichkeiten zur Einführung in seiner Klasse. In folgenden A-Dur findet der melodische, wenn auch konventionelle Werk seine Abschlus.

Ganz eigenes Gepräge dagegen besitzen die Variationen über ein Tobako-Thema für Violoncello und Orchester op. 32 von Piotr I. Tschaikowski. Die beherrschende Komposition lag – ähnlich der A. Ockenzmann „Mourizans“ – ein Bekanntheit zur Musik des frühen Wiener Klassik ab, die dem Komponisten in ihrer Klarheit und Schärfe von besonders am Herzen lag. Gleich ist bei beiden die Variationen eine Ausgeglichenheit der musikalischen Haltung und Vollständigkeit der melodischen Erfassung. Das Werk entstand im Jahre 1876 für den deutschen Cellisten Wilhelm Fritzsche, den Konzertsolisten der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft in Moskau, mit dem Tschaikowski eine herliche Freundschaft verband.

Bereit das Solistensemble das wirklich klassisch erfundene Thema über seinen Soubassement vorzulegen, wird das Werk mit einer kleinen Erläuterung des Orchesters, dem die Melodie ganz fehlt, eröffnet. Nach dem Vortrag des Themas lehnt ein komplexer Aufbau, der nach mehreren des einzelnen Veränderungs nicht, nur eines Variationen über. Bei der ersten Veränderung kann man eigentlich nur von einer Fiktion durch den Solisten sprechen, in der zweiten Variation spielen sich Soloncello und Violinen die melodische Fiktion zu. In einem C-Dur mehrer, trägt die dritte Variation kantable Züge. Wechsel zwischen stanzreicher und virtuosen Elementen trägt das zehnte Variation *Andante grazioso*, das wieder in der Hauptform A-Dur geführt ist. Im folgenden Allegro moderato liegt das Thema in der Höhe, was das Solistensemble kontrapunktisch geführt wird. Ganz lyrische Züge weist auch ein in d-Moll strahlendes *Andante* auf. Eine Klaviermusik wird hierbei einige Gedanken ein. Die siebente Variation schließlich bildet im Allegro vier des dritthundertsten, gegen Ende stranzartig gemächlichen Abschlus des insgesamt reichsten Werkes.

Die Sinfonie Nr. 73 in D-Dur „La Chasse“ („Die Jagd“) von Joseph Haydn gehört in die mittlere mittlere Schaffensperiode des klassischen Meisters der Sinfonie. Während seine instrumentalen Werke ausschließlich für den Kreis in Esthazy bestimmt waren, sind die Sinfonien der zweiten Folge Auftragswerke für Paris. Die Krönung bilden dazu offensichtlich die „Londoner Sinfonien“ des Meisters. Keineswegs auch die „Jagdsonate“ nicht zu den eigentlichen und so bezeichneten „Pariser Sinfonien“, so entstand jedoch auch sie für das Pariser Publikum. In der Sinfonie dieser zweiten Stufe tritt sich in der stilistischen Tendenz Haydn nach der Komposition der „Russischen Quartette“ eine bedeutsame Weiterentwicklung bemerkbar gemacht. Die Gegenüberstellung der beiden Sinfonienhauptthesen wird ausgeprägter; der melodischen, eben eigentlich melodischen Arbeit im Durchführungsteil des ersten Satzes wird mehr Raum gegeben. – Die „Jagdsonate“ ist nicht ungehörig als Programmsinfonie komponiert worden. (Auch die Pariser Sinfonien erhielten ihre Beinamen ja erst durch das Publikum nach ihrer Aufführung.) Ihr Name rührt von Jagdcharakter des letzten Satzes her, der als Orchesterstück zu einer seiner Opern bereits 1781 geschrieben worden war. Drei ein Jahr später komponierte Haydn die ersten drei Sätze hinzu. Nach einer gelungenen Adagio-Einführung bringen die Violinen das erste Thema der Allegro zum Erklingen. An einem klepfernden Adreßaufbau schließen sich rasche Sechzehntel an. Das Motiv wird auf andere Stellen geloben und erhält einen kleinen Abgang. Das zweite Thema ist wenig kontrastierend, erhält es doch auch jene pochendes, zeitkräftigen Achtel, die dazu für die Durchführung bestimmend werden sollen. Doch trägt dieses zweite Thema in seinen so schmerzhaften melodischen Charakter nicht die leichten Züge des ersten. Die Durchführung von wird ganz von diesen klepfernden Achtele getragen. Haydn wendet hier seine gewisse Triestritik an, die immer neue Seiten der Themen zeigt. Wundervoll in seiner vollkommenen kantablen Grundbestimmung ist der zweite Satz – *Andante* –, dessen geistliches Thema an das der Paskaschlag-Sinfonie erinnert. Dynamische Kontraste bringt ein Mittelteil des Satzes, in dem das Thema nach Moll gewandelt wird. Sperrstangevolle Formaten erhöhen den Reiz dieser Komposition, die von der Güte des Haydnischen Choralen Zeugniss gibt. Ein herrliches Meisterstück schließt sich an, in diesem Teil vor allem Oboen und Fagott miteinander mischieren. Dann setzt „Die Jagd“ ein. Dieses Finale trägt keine Tempobestimmung, sondern nur die Überschrift „La Chasse“. Im Unisono des Orchesters wird das erste Jagdthema dargestellt, Oboen und Hörner stellen dazu noch ein zweites Thema vor, das ähnlich Charakter besitzt. Der nach dahinschreitende Satz erhält vor seiner Reprise eine ungewöhnliche Steigerung, dann bricht das Werk seinen Ende entgegen. Wie stark auch diese Sinfonie die Züge eines großen Meisters trägt, besteht der Ende des Satzes, der ganz unkonventionell – so wie die Jagd in Dunkel des Waldes verschwindet – in Pianissimo verklingt.

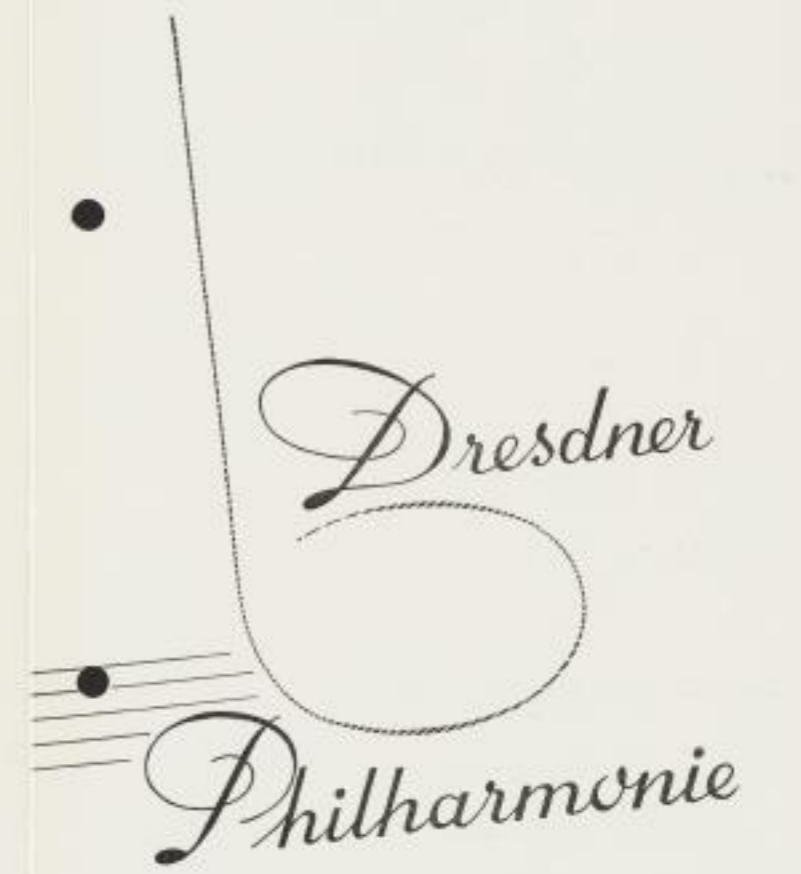
Reinhold Schen

**Achtung!**

In einem Sonderkonzert zu beiden Osterfesttagen (14. und 16. April 1963) spielt Jörg Demus, Wien, das erste und dritte Klavierkonzert von Beethoven. Weiterhin steht die 8. Sinfonie F-Dur, von Ludwig van Beethoven, auf dem Programm.  
Das 8. Aufnahmestudio Köpenick wird am 25. und 26. April 1963 aufgehoben. Als Solistin wurde Natalia Kapiz, Leningrad, verpflichtet. Auf dem Programm stehen folgende Werke:  
C. Dvorak – Sinfonische Variationen  
F. Chopin – 2. Klavierkonzert (Moll)  
Joh. Brahms – 3. Sinfonie  
Prof. Edgar Busquet hat die Arbeit an seiner 1. Sinfonie beendet. Das Werk wird voraussichtlich im Rahmen der Berliner Festwochen zur Veröffentlichung gelangen.  
Das Dienstmitglied der Dresdner Philharmonie Prof. Wilhelm Knapf hat zugunsten, in der nächsten Konzertsaison zwei Konzerte mit der Dresdner Philharmonie zu geben sowie ein weiteres Konzert in Potsdam.

**Vorankündigung:**

Nächste Konzerte im Atrium: A 19, 20. und 21. April 1963, jeweils 19.30 Uhr.  
Einführungskonzerte jeweils 18.30 Uhr.  
Aus Anlaß des II. Kongresses der national-medizinischen Fachkräfte im Deutschen Hygiene-Museum wird am Freitag, dem 5. April 1963, 19.30 Uhr, ein SONDERKONZERT durchgeführt. Die hervorragende sowjetische Flautistin Margarita Fedorova, Moskau, spielt das Vierteskonzert in-Moll von A. Skriabin und die Herosische Ballade für Klavier und Orchester von A. Beethoven.  
Weiterhin steht auf dem Programm: M. Glinka Desvovien na „Rusien und Ladavilla“, P. Tschaikowski 5. Sinfonie h-Moll (Pathétique).  
Karten sind in der Konzertkasse, Dresden A 1, Langgasse 1, auch erhältlich!



9. Philharmonisches Konzert 1962/63

001 Ra 1191 361 2 3G 808 17 03

Freitag, 29. März 1963, 19.30 Uhr  
 Sonnabend, 30. März 1963, 19.30 Uhr  
 Sonntag, 31. März 1963, 19.30 Uhr

## 9. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Gerhard Roff Bauer  
 Solist: Josef Chlubro, Prag

## Max Reger 4 Tondichtungen für großes Orchester

1873-1918 (Böcklin-Suite)

- I. Der geigernde Eremit
- II. Im Spiel der Wellen
- III. Die Toteninsel
- IV. Bacchanal

Solo-Violine: Konzertmeister Walter Hierwich

## Camille Saint-Saëns Konzert für Violoncello und Orchester op. 33

1838-1921 Allegro non troppo - Allegretto con moto - Tempo primo

PAUSE

## Peter Tschaikowski Rokoko-Variationen für Violoncello und Orchester, op. 33

1840-1893

## Joseph Haydn Sinfonie Nr. 73, D-Dur

1732-1809 (La Chasse)

- Adagio - Allegro  
 Andante  
 Menuetto  
 La Chasse



Josef Chlubro, Prag

## ZUR EINFÜHRUNG

Hatte die musikalische Romantik in Deutschland durch Richard Wagner ihre überragende Steigerung, so ist nicht die Übersteigerung gefolgt, die die romantische Klavierschule von Johannes Brahms gegenüberstand, so ist es nicht die Nachfolge, die Vertreter der spätromantischen Richtungen vor die Aufgabe gestellt, sich mit diesem Koloss Wagner auseinanderzusetzen, Stellung zu ihm zu beziehen. Während viele Komponisten unter der Gewalt der expansiven und mächtigen Persönlichkeit Wagners ihre eigene schöpferische Potenz begraben und Elgenas in Rhythmen untergehen ließen, fanden mancherlei vier Komponisten einen eigenen Weg: Gustav Mahler, Richard Strauß, Hans Pfitzner und Max Reger. Mahler und Pfitzner – zuerst vor allem – ließen die Widersprüche ihrer Zeit, gebrochen durch die Waldenklüftlichkeit ihrer Charaktere, sich in ihrer Musik Klang werden. Richard Strauß setzte mit seinem Werk der spätromantischen Richtung einen vielfarbig schillernden Glanzpunkt auf, der durch seine Verbundenheit mit der Welt Meisters zugleich eine ganz eigene, der Klassik Bräutigam, noch vergleichbare, klassische Prägnanz erhielt. Max Reger nahm seinen Weg im Rückgriff auf die romantische Gedank- und Formwelt des Barock. Der 1873 in Brand (Bayern) als Sohn eines Lehrers geborene Komponist war Schüler von Hugo Riemann, der sich seine musikalischen Leitidee vorwiegend mitbestimmte. Seit 1901 war er als Lehrer an der Akademie für Violinen in München tätig, ging dann – nach erfolglosen Konzertreisen, als Pianist und Organist – in überhöhter Position an die Leipziger Konservatoriums (1907) und übernahm 1911 die Leitung der Musiklager Hildesheim, die unter Hans von Bülow ihren hervorragenden Ruf erhalten hatte. Von 1914 ab übte der unermüdlich Schaffende als Universitätsmusikdirektor in Jena bis zu seinem frühen Tode im Jahre 1918, sein reichhaltiges Gesamtwerk steht vor in dem Aufspandebenen unter dem Einfluss Wagners. Die intensive Beschäftigung mit der Orgel, der Violine bei dem Konzertmeister Kaczmarek, die Bekanntschaft mit Brahms, die Freundschaft zu dem Thomaskantor Karl Seifert ließen die schöpferische Welt des Barock wesentlich werden für das eigene Schaffen, das außer der Musikwissenschaft als Gattungserfahrung. Eine meisterhafte barocke Komposition verleiht seinen Werken in erschütterndem Maße Klarheit und Folgerichtigkeit der musikalischen Aufbau. Dabei aber benutzt Reger alle harmonischen, melodischen und kompositionstechnischen Mittel seiner Zeit, so aber in seiner Sprache darüber hinaus Romantiker, der jedoch die Gefahr der Schwelgerei, der Überhöhung, der Furchtsamkeit durch die Anwendung barocker Stilprinzipien in seinen besten Werken mit Erfolg begegnet. Besonders seine letzten Quartette und seine großen Violinwerke für Orchester (nach Heller und Meiser) betragen einen Beweis für die Gültigkeit der Symbolik, die Barockzeit und Barock im Schaffen Regers eingegraben sind. Sind die letzten Werke des Meisters auch ohne Programm entstanden, so war es doch in keinem Falle Gegenstand der Programmatik: „Jede Musik, ob absolute oder vielsprachige Dichtung, ist mir willkommen, wenn sie eben Musik ist“, schrieb er einmal. So bewies er seine Meisterschaft auch in Werken programmatischer Charaktere, wie in den besten erklingender „Vier Tondichtungen nach A. Böcklin“, op. 128. In dieser Komposition konnten Reger die reifen Erfahrungen auf dem Gebiet der Instrumentierung zeigen, die er als Generalmusikdirektor in Meiningen hat machen können. Seine Tondichtung ordnet sich – von seinem Standpunkt – der eines Impressionisten wie Debussy. Den malerischen Vorwürfen Arnold Böcklins (1827-1901) entsprechend, sind die vier Bilder nicht einfach als dramatische Charaktere. Im ersten Stück „Der geigernde Eremit“ bezieht Reger tatsächlich die Symbolik über einen gedämpften und einen nicht gedämpften Streicher über sich der ausdrucksreiche Grenz der Solovoice. Häufige Solostimmen und Vermischungen des Tempos intensiver die schmerzvolle Gebirg, an dem die Holzbläser auf dem Höhepunkt April stehen. Zeit, wie das Stück begann, trübt er auch. Gegenüber ist die zweite Bild „Im Spiel der Wellen“, wo man in bewegten Höhen und Tiefen tatsächlich sarkastische Menschenscheitern wie Titonen und Neriden sich versetzt sieht. In ständig sich auf und ab bewegenden Figuren der Holzbläser und Streicher schmeißt die Wellen auf das verschütteten, Glute setzen auf, dann beruhigt sich das Meer wieder ein wenig. Erst am Schluss, in einem kleinen Adagio-Nachsatz, findet das harmonisch bewegte Spiel ein Ende. Ganz auf romantische Schönheit in der dritte Satz „Die Toteninsel“ gestellt. Nach einem gedämpften Beginn erleben Flöte und Englischhorn ihren prägnanten Bezug. Schöne regen Tonklänge heraus, gleich dem Reflex der abstrakten Insel. Tropfen