

DRESDNER
Philharmonie

6. PHILHARMONISCHES KONZERT 1963/64

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, 7. Februar 1964, 19.30 Uhr
Sonnabend, 8. Februar 1964, 19.30 Uhr
Sonntag, 9. Februar 1964, 19.30 Uhr

6. PHILHARMONISCHES KONZERT

Gastdirigent: Herbert Kegel, Leipzig
Solist: Radu Aldulescu, Bukarest

Georg Friedrich Händel *Concerto grosso g-Moll, op. 6*
1685-1759 *Larghetto e affettuoso — A tempo giusto*
Musette
Allegro
Allegro

Concertino: Walter Hartwich, 1. Violine
Eberhard Friedrich, 2. Violine
Manfred Reichelt, Violoncello

Antonio Vivaldi *Konzert für Violoncello, Streichorchester und Continuo h-Moll*
1678-1741 (Erstaufführung)
Allegro
Largo cantabile
Allegro

Joseph Haydn *Konzert für Violoncello und Orchester D-Dur*
1732-1809 *Allegro moderato*
Adagio
Allegro

— Pause —

Robert Schumann *1. Sinfonie B-Dur, op. 38*
1810-1856 *Andante un poco maestoso — Allegro molto vivace*
Larghetto
Scherzo (Molto vivace)
Allegro animato e grazioso



Radu Aldulescu, Bukarest

Zur Einführung

Die Concerti grossi Georg Friedrich Händels (1685–1759) gehören zweifelsohne zu den bedeutendsten Beispielen der reinen Instrumentalmusik des Barock. In ihnen und den Bachschen Brandenburgischen Konzerten findet diese typische Kompositionsgattung des Barock gleichzeitig ihren Höhepunkt und Abschluß. Die Form des Concerto grosso entwickelte sich um 1680 in Italien — wohl erstmalig bei Alessandro Stradella — aus der Gegensatzwirkung zwischen Tutti und Kleinorchester. Dem großen Orchester steht ein Solistenensemble gegenüber, das mit dem Tutti in der melodischen und thematischen Führung wetteifert. Aus diesem Gegensatz ergeben sich reizvolle dynamische Schattierungen, gleichzeitig vermag aber auch das Concertino — die Solistengemeinschaft — dank seiner größeren Virtuosität das thematische Material zu variieren und auszuschmücken. In der Regel bestand das Concertino aus der Besetzung der Triosonaten — zwei Violinen und Basso continuo, also Violoncello und Cembalo. In der Folgezeit wurde die Zusammensetzung des Concertino aber auch häufig verändert, gern traten Oboen oder Fagotte hinzu, so u. a. auch bei den Concerti grossi op. 3 von Händel. Bei den Bachschen Brandenburgischen Konzerten ist die Solobesetzung ganz verschieden. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung dieser Gattung nutzt Bach alle Möglichkeiten aus: hier sei nur an das Trompetenkonzert (Nr. 2) oder das Flötenkonzert (Nr. 4) erinnert. Die Entwicklung des Concerto grosso mündet dann schließlich, in einer neuen Form der thematischen Verarbeitung, durch Beschränkung des Concertino auf ein Instrument in den Solokonzerten. In Hinsicht auf die Satzfolge ist bei der Gattung der Concerti grossi keine Eindeutigkeit festzustellen. Während Antonio Vivaldi die Dreisätzigkeit bevorzugt — Bach folgt ihm darin —, schreibt Arcangelo Corelli (1653–1713), ein anderer bedeutender Meister dieser Form, vier-, sechs- und mehrsätzig Concerti. Ihm schließt sich auch Händel in seinen Werken an. Dabei tragen in dieser mehrsätzigen Form einige Sätze oft den Charakter von Tanzstücken, und die Gegensatzwirkung des Concerto grosso verschwimmt sich in diesem Fall mit der Suite.

Händels Concerti grossi op. 6 entstanden im Jahre 1740 als erstes großes Orchesterwerk nach dem Zusammenbruch seines Opernunternehmens 1739. Die zwölf zu dieser Werkgruppe gehörenden Konzerte beschränken sich nur auf das Streichorchester als Ripieno (Tutti-Orchester), dem als Concertino die Triobesetzung von zwei Violinen und Basso continuo gegenübersteht. Das sechste Konzert aus dieser Gruppe zählt auf Grund seiner charakterlichen Verschiedenheit der einzelnen fünf Sätze, aber auch infolge der konsequenten Klarheit eines jeden Satzes, schließlich durch seinen melodischen Einfallsreichtum zu den populärsten Werken des Meisters. Das in g-Moll stehende Opus beginnt mit einem feierlichen *Larghetto e affettuoso*, einem leidenschaftlich-schmerzlichen Satz im Sarabanderhythmus. Ihm folgt attacca ein *A tempo giusto* in Fugenform. Wenngleich dieser Satz auch nur eine konsequent gearbeitete Fugendurchführung des interessanten chromatischen Themas enthält, ist er doch reich an kontrapunktischer Arbeit und zeigt im Mittelteil eine kanonische Stelle der beiden Soloviolinen. Der bekannteste Satz ist zweifelsohne der dritte, die *Musette* mit ihrem pastoralen Thema und den markanten Dudelsackbässen. Romain Rolland sagte von diesem idyllischen Satz, er sei „ein leuchtender Traum von ländlichem Glück“. Der vierte Satz ist ein von typisch barocker Musizierfreude überschäumendes *Allegro*, das sich durch die weite Räume durchmessende Melodik und durch den Figurenreichtum der Concertino-Violine auszeichnet. Besonders in diesem Satz wird die Hauptwirkung des Concerto grosso, der dynamische und klangliche Gegensatz zwischen Tutti und Concertino deutlich. Den Abschluß bildet dann ein *Allegro*-Satz, der vor-

nehmlich tänzerischen Charakter in seinem $\frac{3}{8}$ -Takt birgt: Ein beschwingter Ausklang eines der Meisterwerke des musikalischen Barock, des großen Georg Friedrich Händel.

Es sei hier nochmals an die oben schon erwähnte Entwicklung erinnert, daß durch den Schwund des Solistenensembles zum Soloinstrument das Concerto grosso zweifellos seine Bedeutung für die Herausbildung des reinen Instrumentalkonzertes besaß. Als zweite wichtige Quelle für dessen Entstehung ist sodann die Übertragung des Sologesanges auf die Instrumentalmusik mit begleitendem Basso continuo anzusehen. So entwickelt sich das Solokonzert im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und hat seine ersten bedeutenderen Beispiele in den Kompositionen Bonocinis, Torellis, Gregoris und Antonio Vivaldis. Dieser überaus fruchtbare Komponist wurde 1675 in Venedig geboren, war zunächst Kirchengänger an der Marcuskirche, empfing 1703 die Priesterweihe, wirkte dann als Hofkapellmeister in Mantua, später als Konzertmeister eines venezianischen Waisenhausorchesters. Lange Jahre verbrachte er als Impresario auf Reisen, ehe er 1741 verarmt in Wien starb. Zu seinen uns bisher bekannten Werken — Violinsonaten und -konzerte, Concerti grossi, zahlreiche Kammer- und Kirchenmusik, fast vierzig Opern — kommen noch mehr als 500 hinzu, deren Entdeckung vor einiger Zeit man als eine musikhistorische Sensation ersten Ranges betrachten darf. Nach Auswertung und Drucklegung all dieser Werke wird uns das Schaffen Vivaldis wahrscheinlich teilweise in einem neuen Licht erscheinen, da es sich bei ihnen, nach Aussagen des Vivaldi-Spezialisten Walter Kolneder um den wertvollsten Teil im Gesamtschaffen des italienischen Meisters handelt. Das heute erklingende *Konzert für Violoncello, Streichorchester und Continuo in a-Moll* ist relativ einfach geformt, monothematisch aufgebaut und trägt damit typische Zeichen der Frühzeit des Solokonzertes. Es ist von sehr großer musikalischer Vitalität, kraftvoll in seinen vorwärtstreibenden motorischen Grundkräften und weist deutlich auf seine Herkunft aus dem Concerto grosso hin. Lösen sich im ersten Satz — *Allegro* — die Violingruppen anfangs im raschen Wechsel ab, so vereinen sie sich später zu markanten Punktierungen. Das Soloinstrument trägt eine sehr viele Note mit dazu, ergeht sich in häufigen schnellen Dreiklangsbrechungen, ist also am melodischen Fluß kaum beteiligt. Das ändert sich im zweiten Satz, einem *Largo cantabile*, das nur von dem Soloinstrument und dem Continuo getragen wird. Hier darf das Violoncello seine gesanglichen Qualitäten beweisen. Das *Schluß-Allegro* bezieht seine Wirkungen aus besonders intensiver Spielfreudigkeit. Der Effekt der barocken Stufendynamik wird durch ein schnelles Wechseln der Violinen mit dem Tutti-Orchester verstärkt. Das Solo-Violoncello durchbricht die wesentliche motorische $\frac{3}{8}$ -Bewegung nur an wenigen Stellen, ohne jedoch den Fluß des dahinjahenden Satzes dadurch zu hemmen. Harmonisch ist das ganze Konzert denkbar einfach aufgebaut und geht über einfache Kadenzformeln und harmlose Dominant- bzw. Subdominantmodulationen kaum hinaus.

Einen weiteren Schritt auf dem Entwicklungsweg des Solokonzertes zeigt uns das *Violoncellokonzert in D-Dur op. 101 von Joseph Haydn* (1732 bis 1809). Die Meister der Wiener Klassik, mit Haydn beginnend, ließen die Errungenschaften der sinfonischen Entwicklung an den Solokonzerten nicht vorübergehen. Sie bezogen das sinfonisch-dualistische Prinzip in die Konzertentwicklung mit ein, wobei sich ja auch gerade das miteinander konzertierende, also wetteifernde Moment des Konzertes mit der dialektischen Gegenüberstellung und Entwicklung der zwei sinfonischen Themen von vornherein sehr gut vereinen konnte. Sind für uns die letzten Klavierkonzerte Beethovens oder sein Violinkonzert Beispiele für die Höchstentwicklung der klassischen Konzertliteratur, so steht Haydns Violoncellokonzert noch relativ am Anfang. Dabei wissen wir noch nicht einmal mit absoluter Sicherheit, ob dieses Konzert wirklich von Haydn stammt. Verschiedene

Kompositionseigenschaften dieses Konzertes, wie beispielsweise die Bevorzugung der hohen Lagen des Instrumentes, auch die reichhaltigen Doppelgriffe, lassen im Vergleich mit anderen Haydn'schen Kompositionen für das Violoncello und nach Aussagen des Violoncellisten Nikolaus Kraft auch die Annahme zu, daß diese Komposition vielleicht von dessen Vater Anton Kraft stammt, der von 1752—1820 lebte, selbst ein hervorragender Virtuose auf dem Violoncello war und bei Joseph Haydn Kompositionsunterricht erhalten hatte. Vergleiche mit anderen Werken dieses komponierenden Cellisten lassen stärkere Ähnlichkeiten mit dem D-Dur-Konzert erkennen, Licht jedoch hat in diese Herkunftsfrage noch nicht endgültig gebracht werden können. Wesentlich allerdings bleibt, daß sich das Werk — egal ob von Haydn oder nicht — bei den Cellisten und beim Publikum großer Wertschätzung erfreut; daran ist nicht zu zweifeln.

Von der genauen Kenntnis des lyrischen Grundcharakters des Soloinstrumentes zeugt der Umstand, daß beide Themen des ersten Satzes — Allegro moderato — eigentlich aber sogar fast alle Erfindungen des Konzertes, relativ gesanglich sind. In seiner schwärmerischen Note geht das zweite Thema, in den Oboen und den Violinen in den tiefen Lagen erstmalig erklingend, über die Lyrismen des ersten Themas noch hinaus. Eine kadenzierende Schlußfloskel der Exposition wird ebenfalls aus dem ersten Thema gewonnen. In dem klassisch klar gebauten Satz erweist sich nicht nur der bedeutende Fortschritt der thematischen Entwicklung seit den Kompositionen Vivaldis, sondern auch die weitgehende Vervollkommnung der instrumentalen Technik, stellen doch die reichhaltigen Figurationen der einzelnen melodischen Erfindungen technisch an den Solisten höchste Anforderungen an bestechender Sauberkeit und Brillanz der Läufe. Auch das liedartige Grundthema des folgenden *Adagio* ist aus ähnlichem Material gewonnen wie die Themen des ersten Satzes. Wunderbar schlicht und natürlich zieht der Gesang des Soloinstrumentes dahin. Oboen unterstützen die bezaubernde Zartheit dieses Satzes. Bei aller Spiellaune des abschließenden *Rondo-Allegro* geht auch in diesem Satz die lyrische Grundkomponente nicht verloren, trägt doch schon das Rondothema recht cantabile und wiegende Züge. Kecke Noten bringen dann Nebengedanken hinein. Charakteristisch für die frühen Konzerte der Wiener Klassik ist auch ein Moll-Zwischensatz, der dem Hauptthema neue Seiten abgewinnt. Auch hier ist das Soloinstrument mit raschem Figurenwerk und Terz- und Oktavketten stark beteiligt. Der wieder einsetzende Dur-Part eilt dann geschwinde und munter dem Ende des heiteren und frohgestimmten Werkes zu.

Über die Entstehung seiner *ersten Sinfonie in B-Dur op. 38* berichtet uns Robert Schumann (1810—1856): „Ich schrieb die Sinfonie zu Ende des Winters 1841, wenn ich es sagen darf, in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinauf und in jedem Jahr von neuem überfällt. Schildern, malen wollte ich nicht, daß aber eben die Zeit, in der die Sinfonie entstand, auf ihre Gestaltung und daß sie gerade so geworden, wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl.“ Diese erste, die „*Frühlings-sinfonie*“ entstand also in demselben Sinfoniejahr 1841 wie die Erstfassung der späteren Vierten und die sogenannte Sinfonietta. Nach langen Kämpfen gegen seinen Schwiegervater hatte sich Schumann die Ehe mit Klara erkämpft, und das Glück ihrer Gemeinsamkeit spiegelte sich in den Kompositionen dieser Zeit wider. Aus diesem Glück heraus ist der Jubel, ist das Jauchzen dieser vorwärtsdrängenden, strahlenden Sinfonie vor allem auch zu verstehen. Obwohl Schumann nicht schildern, nicht malen wollte, hatte er doch ursprünglich den einzelnen Sätzen Überschriften gegeben, die er dann jedoch fortließ (Frühlingsbeginn — Abend — Frohe Gespielen — Voller Frühling). Der erste Satz besitzt eine langsame Einleitung-*Andante un poco maestoso*, die mit einem stolzen Ruf der Hörner und Trompeten

sowie dessen Wiederholung im Tuttiorchester eröffnet wird. Huschende, unruhige Floskeln schließen sich an, ehe zart das punktierte Kopfmotiv wieder in den Holzbläsern erklingt. Nach einer ritardierenden Flötenkadenz beginnen Triolen in den Streichern, das Tempo anzutreiben. Über anschwellendem Paukenwirbel jagen diese Figuren dem *Allegro molto vivace* zu, dessen Hauptthema zwar genau aus dem anfänglichen Hornruf aufgebaut ist, nun aber eine vitale, jubelnde Note erhält. Der rasche Nachsatz führt diese Energien nur noch weiter. In den Holzbläsern wird ein zweites Thema eingeführt, wiegend und schmeichelnd. Aus dem Anfangsthema wird schließlich gegen Ende der Exposition noch ein weiterer Gedanke entwickelt, der in strahlende Höhen führt. Die Durchführung wird wesentlich von dem drängenden Hauptthema bestritten, das in Teilmotivtechnik durch das ganze Orchester wandert und schließlich auf dem Höhepunkt hymnisch gesteigert in der Vergrößerung erscheint. An die Reprise schließt sich noch eine längere Coda an, die den Frühlingsjubel zu neuen Höhen führt. Warmherziger Ausdruck der musikalischen Romantik bestimmt den zweiten Satz, ein in Es-Dur stehendes *Larghetto*. Die tiefempfundene, liedhafte, weit ausgespannene Weise wird erst von den Streichern vorgetragen, erscheint dann in den Holzbläsern, später besonders cantabile in den Violoncelli, zart von den übrigen Instrumenten umspielt. Nur kurz kann sich eine Verdüsterung der Stimmung halten. Kurz vor Schluß ertönen feierliche Posaunenklänge, ehe sich nahtlos der dritte Satz — *Scherzo-Molto vivace* — anschließt. In dessen Grundmotiv erkennen wir die gerade vornommenen Posaunenklänge wieder, nun allerdings energisch, leidenschaftlich gesteigert. Leichteres Spiel finden wir in dem tänzerisch konzipierten ersten Trio, dem wiederum das Scherzo folgt. Für das zweite Trio ist ein Tonleiteraufstieg bzw. -abstieg von thematischer Wichtigkeit. Nach einer verkürzten Wiederholung des Scherzos bringt die in D-Dur stehende Coda noch einmal helle Farben ins Spiel. Der letzte Satz — *Allegro animato e grazioso* — wird mit einem jubelnd aufsteigenden, einmal energisch synkopierten Thema eröffnet, das noch von Bedeutung sein wird. Erst einmal macht sich in rasch dahinhuschenden Figuren eine unbeschwerte Heiterkeit breit. Besonders keck beteiligen sich die Holzbläser an der ausgelassenen Stimmung. Dann jedoch taucht immer wieder das Kopfmotiv auf, dunkel zuerst, dann immer klarer und strahlender. In der Durchführung wird es vollkommen beherrschend, beharrend auf den wiedergewonnenen Kräften der frühlinghaften Natur. Eine Flötenkadenz gibt den Weg für die anfängliche Unbeschwertheit frei. In strahlender Lebensfreude endet dieses glückvolle Werk.

Reinhard Schau

Sehr geehrte Konzertfreunde!

Die Tournee des sowjetischen Cellisten Professor Rostropowitsch muß aus dringenden persönlichen Gründen des Künstlers um eine Woche vorverlegt werden. Um die Verpflichtung dieses weltberühmten Solisten nicht scheitern zu lassen, entschlossen wir uns, das 7. Philharmonische mit dem 7. Zyklus-Konzert auszutauschen und wie nachstehend zu verlegen:

A 3 vom 6. März 1964 auf Freitag, den 28. Februar 1964

A 1 vom 7. März 1964 auf Sonnabend, den 29. Februar 1964

A 2 vom 8. März 1964 auf Sonntag, den 1. März 1964

In der Absicht, mit dieser Konzertverlegung in Ihrem Interesse zu handeln, begrüßt Sie

Ihre Dresdner Philharmonie



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Vorankündigung:

Nächste Konzerte im Anrecht A

6., 7. und 8. März 1964, jeweils 19.30 Uhr

Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr: Dr. Dieter Härtwig

22./23. Februar 1964, jeweils 19.30 Uhr

9. *Außerordentliches Konzert*

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer

Solistin: Bella Dawidowitsch, Moskau

L. v. Beethoven: 8. Sinfonie F-Dur

W. A. Mozart: Klavierkonzert A-Dur KV 488

R. Schumann: Klavierkonzert a-Moll

Freier Kartenverkauf!

Das 6. Zyklus-Konzert, Anrecht B 2, findet nicht, wie irrtümlich auf der Rückseite der Anrechtskarte vermerkt, am 26. Februar 1964, sondern wie im Konzertplan angegeben **am 16. Februar 1964** statt.