

**DRESDNER**  
*Philharmonie*

6. PHILHARMONISCHES KONZERT 1964/65

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, den 15. Januar 1965, 19.30 Uhr

Sonnabend, den 16. Januar 1965, 19.30 Uhr

Sonntag, den 17. Januar 1965, 19.30 Uhr

## 6. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Horst Förster

Solist: Gerhard Puchelt, Berlin

*Sergej Rachmaninow*

1873 - 1943

*Sinfoniesatz d-Moll (Jugendsinfonie)*

— Erstaufführung —

*Robert Schumann*

1810 - 1856

*Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54*

*Allegretto affettuoso*

*Andantino grazioso*

*Allegro vivace*

— Pause —

*Johannes Brahms*

1833 - 1897

*4. Sinfonie e-Moll op. 98*

*Allegro non troppo*

*Andante moderato*

*Allegretto giocoso*

*Allegro energico e passionato*



Gerhard Puchelt

Gerhard Puchelt studierte von 1931-1935 in Berlin und widmete sich danach zunächst hauptsächlich der Kammermusik. Seinen ersten entscheidenden Erfolg als Solist hatte er 1945, als er mit den Berliner Philharmonikern das Schumann-Konzert spielte. Er konzentrierte sich dann ganz auf seine Solistenlaufbahn. Nach Konzerten in der Schweiz und in Österreich wurde der Künstler 1954 für eine große Südamerika-Tournee ver-

pflichtet. Seit 1949 ist Puchelt Professor an der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg; 1951 wurde ihm der Berliner Musikpreis verliehen. Im Jahre 1955 führte ihn eine begeistert aufgenommene Konzertreise in die Sowjetunion. 1956 spielte er in Finnland und Rumänien. Mit gleichbleibendem Erfolg gab der Künstler in der DDR Klavierabende und Konzerte mit den führenden Sinfonieorchestern.



## ZUR EINFÜHRUNG

Sergej Rachmaninow gehört zu den vielseitigsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte. Seine Bedeutung ist im Grunde bis heute noch nicht völlig erkannt worden. Die Zeitgenossen verehrten in ihm einen großartigen, international geschätzten Pianisten und Dirigenten. Er selber sagte einmal: „Ich habe nie feststellen können, wozu ich in Wahrheit berufen bin, zum Komponisten, zum Pianisten oder zum Dirigenten.“ Heute wahrt man das Andenken an seine großen nachschöpferischen Leistungen. Das kompositorische Erbe ist geblieben. Es sollte stärker als bisher berücksichtigt werden, vor allem das elegant-elegische Klavierschaffen (vier Konzerte und mehrere Sonaten), dem Rachmaninow wohl seine schönsten musikalischen Einfälle anvertraut hat. Aber auch die Orchesterwerke, namentlich die Sinfonien, sind bedeutende Arbeiten. Der unruhige Lebensweg Rachmaninows, der ihn nach Deutschland (wo er übrigens von 1906 bis 1908 in Dresden lebte), Frankreich und zuletzt nach Amerika führte, hatte zur Folge, daß er die gesellschaftlich-kulturelle Entwicklung in seiner russischen Heimat nur aus der Ferne, aber doch mit größter Anteilnahme verfolgen konnte.

Im Gouvernement Nowgorod geboren, besuchte er das Petersburger und das Moskauer Konservatorium als Schüler der konservativen Musiker Tanejew, Arenski und Siloti. Früh wurde bei ihm der Grund gelegt zu einer tiefen Liebe zur russischen Volksmusik, deren nationale Traditionen er später in seinem Schaffen, in der elegischen Thematik, in der Neigung zur Epik, niemals verleugnete, obwohl Rachmaninow nicht zur national-russischen Schule des „Mächtigen Häufleins“, vertreten u. a. durch Mussorgski und Rimski-Korssakow, gehörte. Vielmehr darf man ihn in die Linie Liszt-Tschaikowski stellen mit seiner konservativ-romantischen, an westeuropäischer Musik geschulten Tonsprache. Rachmaninows Stil besitzt die Farbigkeit der Spätromantik. Er ist gekennzeichnet durch Ausdruckstiefe, balladeske, dunkle Pathetik, schwärmerisch-pastorale Lyrik und eine Neigung zu Moll-Stimmungen. Seine Musik ist immer verständlich. Eine gewisse weltmännische Eleganz ist ihr eigen, auch dann, wenn die lyrisch-elegische Melancholie sich zu kraftvollem, manchmal etwas wild lärmendem Pathos steigert.

Eine der frühesten Kompositionen Rachmaninows ist neben zwei sinfonischen Dichtungen der 1891 entstandene erste Satz einer *Sinfonie in d-Moll*, die nicht mit der 1895 vollendeten, gleichfalls in d-Moll stehenden 1. Sinfonie op. 13 zu verwechseln ist. (Wegen seiner Vorliebe für die Moll-Tonarten, in denen seine sämtlichen größeren Instrumentalkompositionen geschrieben sind, und namentlich für die Tonart d-Moll wurde Rachmaninow übrigens später sogar bisweilen der „d-Moll-Komponist“ genannt). Der Sinfoniesatz in d-Moll, der zu Rachmaninows Lebzeiten niemals veröffentlicht worden ist, erhielt zur Unterscheidung von der 1. Sinfonie von den sowjetischen Musikwissenschaftlern bei der erstmaligen Herausgabe im

Jahre 1947 den Titel „Jugendsinfonie“. Das Werk wurde vom Komponisten zu einer Zeit begonnen, als er seine Klavierstudien gerade abgeschlossen hatte und sich nun konzentriert dem kompositorischen Schaffen zuwandte. Im August 1891 teilte er in einem Brief seinem Freunde M. A. Slonow mit: „Ich habe jetzt . . . eine neue Sinfonie im Kopf“. Doch scheint ihm die neue Komposition nicht eben leicht gefallen zu sein, wie aus folgender weiterer Äußerung (gleichfalls an Slonow) hervorgeht: „Ich habe mich schrecklich an dem Entstandenen gequält, und einen noch größeren Teil habe ich wieder herausgeworfen“. Aus welchem Grunde Rachmaninow die „Jugendsinfonie“, von der nur die Partiturniederschrift des ersten Satzes mit der Überschrift des Komponisten „Sinfonie – 1. Satz“ vorliegt, nicht vollendet hat, ist nicht bekannt geworden. Wahrscheinlich wurde er durch andere Arbeiten davon abgelenkt. Weitere Skizzen zu diesem Werk sind nicht erhalten; daß ein viel früher entstandenes und weit weniger reifes „Scherzo“ in F-Dur (1887), das die Überschrift „2. Satz“ trägt, zur „Jugendsinfonie“ gehört, hält die sowjetische Rachmaninow-Forschung für wenig wahrscheinlich.

Der Sinfoniesatz in d-Moll zeigt die typischen Einflüsse von Balakirew, Borodin und Tschaikowski, die verschiedentlich gerade in den frühen Werken Rachmaninows begegnen. Dennoch weist die Arbeit – nicht zuletzt dank ihrer Verwurzelung in der nationalen russischen Intonation – nachdrücklich auf den späteren eigenen Stil des Komponisten hin, auf seine Neigung zu romantisch-schmerzlicher Melancholie, zu rhapsodisch-lockerer Behandlung der thematischen Einfälle, die gern und häufig wiederholt werden. Der wirkungsvolle Sinfoniesatz lebt recht eigentlich vom liebenswürdigen Schwung und der natürlichen Eleganz der thematischen Gedanken, kaum von dialektisch-gespannter Auseinandersetzung. Nach einer stimmungsvollen langsamen Einleitung stimmen zuerst die Streicher das schwungvoll-elegische Hauptthema des Satzes an, das sodann in verschiedenartiger Beleuchtung vorgestellt wird, bis schließlich – vom Tutti des Orchesters vorgetragen – ein feuriges, scherzhaftes, synkopiertes zweites Thema erklingt. Aus dem Material der Exposition entfaltet sich das musikalische Geschehen des Satzes, der mit einer kraftvollen Presto-Steigerung zündend beschlossen wird.

Im Jahre 1839 schrieb Robert Schumann seiner Braut Clara Wieck über die geplante Komposition eines Klavierkonzertes, das er ihr zugedacht hatte: „Es wird ein Mittelding zwischen Sinfonie, Konzert und großer Sonate; ich kann kein Konzert für Virtuosen schreiben und muß auf etwas anderes sinnen“. Schon sehr viel früher hatte sich Schumann mit dem Plan eines Klavierkonzertes beschäftigt. Bereits von dem 17jährigen existieren Notizen über den Entwurf eines Konzertes in E-Dur, dem während seiner Studienzeit in Heidelberg die Arbeit an einem anderen in F-Dur folgte; von beiden Entwürfen ist jedoch nichts mehr erhalten. Das *Klavierkonzert a Moll op. 54* entstammt den Jahren 1841 bis 1845. Nachdem der Komponist 1841 den ersten Satz des Konzertes als selbst-



ständige „Konzertfantasie für Klavier und Orchester“ vollendet hatte, entstanden erst vier Jahre später die beiden anderen Sätze des Werkes. Die Uraufführung fand am 4. Dezember 1845 mit Clara Schumann als Solistin in Dresden statt. Kurz danach wurde es auch im Leipziger Gewandhaus, hier unter der Leitung Felix Mendelssohn Bartholdys, aufgeführt. Der große Erfolg, den das Werk von Anfang an hatte, ist ihm stets treu geblieben. Tatsächlich stellt das a-Moll-Klavierkonzert – Schumanns einziges Konzert für dieses Instrument – nicht nur eines der genialsten und auch der bekanntesten Werke des Meisters dar, sondern gehört zu den schönsten und bedeutendsten Schöpfungen dieser Gattung überhaupt. Zu einer Zeit geschrieben, als die von Mozart und Beethoven geprägte klassische Form des Klavierkonzertes viele Komponisten dazu verführte, unselbständig diese großen Vorbilder nachzuahmen, brachte Schumann in seinem Konzert in schöpferischer Weiterentwicklung, dem neuen romantischen Geist seiner Epoche entsprechend, formal wie inhaltlich ganz Neues und Eigenes und prägte so den Typus des romantischen Klavierkonzertes, zu dessen Inbegriff sein Werk wurde. Das Klavier steht bei ihm, dem Klavierkomponisten von stärkster Eigenart, mit neuen, kühnen Klangkombinationen und Wendungen zwar unbedingt im Mittelpunkt des Geschehens, ist dabei aber ganz in den Dienst der Kompositionsidee gestellt und verzichtet – trotz schwierigster Aufgaben für den Solisten – vollkommen auf jede äußerliche Virtuosität und leere technische Brillanz. Gleichzeitig jedoch gelingt Schumann in seinem Klavierkonzert (im Gegensatz zu Chopin, dem einzigen Meister der Zeit, der ihm in der Gestaltung des Klavierparts seiner beiden Konzerte kongenial ist) auch eine großartige Verschmelzung von Klavier- und Orchesterklang, die Schaffung einer Einheit zwischen solistischem und sinfonischem Element. Soloinstrument und Orchester dienen in schönster gegenseitiger Durchdringung gemeinsam dem musikalischen Ausdruck, der Darlegung einer unermesslich reichen Fülle von Gedanken, Gefühlen und poetischen Stimmungen, in herrliche Melodien und edle Formen gefaßt.

Drängende Leidenschaft und Sehnsucht bestimmen den Charakter des ersten Satzes (*Allegro affettuoso*). Nach einer kraftvoll-energischen Einleitung durch das Klavier ertönt zuerst in den Bläsern, dann vom Solisten wiederholt, das schwärmerische Hauptthema, das in seinen Motiven als Leitgedanke des Werkes in allen Sätzen wiederkehrt. Darauf entwickeln sich im reizvollen Wechsel zwischen Orchester und Solisten nacheinander eine Reihe der verschiedenartigsten Bilder und Stimmungen, wobei das Hauptthema mit seinen einzelnen Teilen, dem hier kein eigentliches zweites Thema entgegengestellt wird, in wechselnder Beleuchtung, der Phantasie breitesten Spielraum gebend, den Verlauf des Satzes beherrscht. Die Reprise hat ihren Abschluß und Höhepunkt in der breit angelegten, verinnerlichten Kadenz des Soloinstrumentes. Kraftvoll vorwärtsstürmend wird der Satz danach abgeschlossen.

Völlig entgegengesetzt erscheint der kurze zweite Satz (*Intermezzo – Andantino grazioso*), der durch die überaus poetische, graziöse Wiedergabe

ruhiger, gelöster Empfindungen gekennzeichnet wird. In feinem Dialogisieren zwischen Klavier und Orchester über ein Thema, das dem Hauptthema des ersten Satzes entstammt, entfaltet sich ein anmutiges, subtiles Spiel. Der kantable Mittelteil des Intermezzos bringt ein ausdrucks- und gefühlvolles Thema, das zuerst von den Violoncelli vorgetragen wird, während sich das Klavier in zarten Arabesken ergeht. – Auch das schwungvolle, frische Hauptthema des unmittelbar anschließenden Finalsatzes (*Allegro vivace*) wurde aus dem Hauptthema des ersten Satzes gewonnen, und zwar diesmal durch eine rhythmische Verschiebung. Das sprühende, fast tänzerisch anmutende Finale nimmt einen leidenschaftlich-bewegten, farbigen Verlauf und endet auch nach einer im wesentlichen vom Soloinstrument getragenen Schlußsteigerung in lebensbejahender, freudig-weltzugewandter Haltung.

Bereits neun Jahre nach der erst im reifen Alter von 43 Jahren vollendeten 1. Sinfonie schuf Johannes Brahms seine 4. und letzte Sinfonie. Unmittelbar nach der „Dritten“ entstanden, erlebte die 4. Sinfonie e-Moll op. 98 ihre Uraufführung unter der Leitung des Komponisten am 25. Oktober 1885 in Meiningen. Das machtvolle Werk bedeutet zuchtvollste Zusammenfassung seiner sinfonischen Ausdrucksmittel, die noch einheitlicher, verdichteter, vielsagender erscheinen als in den vorausgegangenen Sinfonien. In der Rückbesinnung auf altklassische und klassische Traditionen der Tonkunst, auf das deutsche Volkslied, auf alte Tanzformen, fand Brahms das stilistische Fundament für sein bekenntnisthafteres Werk, dessen erster Satz (*Allegro non troppo*) sogleich mit einem getragenen Thema der Violinen einsetzt, von den Bläsern begleitet. Das zweite Thema, in den Bläsern zunächst trotzig erklingend, verstärkt den elegischen Grundzug, der schon dem ersten Gedanken eigen ist. Eine Cello-Kantilene, trübselige Holzbläsermotive, Geigenfiguren, mahnende Rufe der Trompeten führen zur dramatischen Durchführung und schließlich zur Coda, in der sich die trotzige, aber auch verzweifelte Kampfstimmung des Satzes eindringlich ausdrückt. Dramatisches und Episches verbinden sich in der logisch-organischen Entwicklung des bildhaften melodischen Materials.

Eine Hörner-Devise eröffnet den zweiten Satz (*Andante moderato*), dessen für Brahms so ungemein typischer herbsüßer Klangcharakter aus dem Gegensatz von Phrygisch und E-Dur erwächst. Die wehmutsvolle Anfangsstimmung wird von Violinen-Melodik überwunden. Ein „Schicksalsthema“ erklingt, das an das Bläserthema des ersten Satzes erinnert. Aus ihm entfaltet sich – wiederum als Cello-Kantilene – ein zweiter tragender musikalischer Gedanke, der vor allem in der Reprise zu Wort kommt. Die müden Klarinettenöne des Beginns und das Devisenmotiv beschließen den Satz.

Mit einem lärmend-heiteren C-Dur-Thema beginnt der dritte Satz (*Allegretto giocoso*), der in deutlichem Gegensatz zur elegischen Grundhaltung des vorausgegangenen angelegt ist. Anklänge an die Hauptthemen des



ersten Satzes belegen auch hier die erreichte Einheit in der musikalischen Gestaltung der ganzen Sinfonie. Die zur Schau getragene Heiterkeit, absichtsvolle Lustigkeit und Wirblichkeit, der fast grimmige Humor des Satzes deuten an, daß der eigentliche Kampf um die Entscheidung noch bevorsteht.

Im Finale (*Allegro energico e passionato*) griff Brahms auf eine von den Barockkomponisten hochgeschätzte, aus Spanien stammende Tanzform im Dreivierteltakt zurück, auf die Chaconne, bei der das (meist im Baß erscheinende) Thema in den Oberstimmen mannigfaltig verändert und umspielt wird. Dem Thema, das zu Beginn des Satzes in gemeißelter Wucht und Klarheit entsteht, folgen hier einunddreißig Variationen, wobei trotz allen Gestaltwandels der großartige, aufrechte Charakter des Grundgedankens erhalten bleibt. Zu den eindrucksvollsten Momenten des unerhört einheitlichen Satzgeschehens gehört jene E-Dur-Stelle der Posaunen und Trompeten, die an die „Ernsten Gesänge“ (O Tod, wie bitter bist du) gemahnt. Nach einer *Stretta*-Steigerung (*Più allegro*) kommt es zum unerbittlichen Schluß des Finales, das keine Überwindung der dunklen Gegenkräfte bringt – das ist dem spätbürgerlichen Künstler im Unterschied etwa zu Beethoven nicht mehr möglich –, jedoch ein festes Sichbehaupten, symbolisiert durch die Kraft des Chaconne-Themas.

Urte Härtwig / Dr. Dieter Härtwig

#### **Vorankündigung:**

23./24. Januar 1965, jeweils 19.30 Uhr

#### **8. Außerordentliches Konzert**

Dirigent: Horst Förster

Solistin: Angelica May (Violoncello), Marburg

Werke von Ph. E. Bach, M. Monn, A. Vivaldi und P. Tschaikowski

30./31. Januar 1965, jeweils 19.30 Uhr

#### **9. Außerordentliches Konzert**

Dirigent: Heinz Bongartz

Solistin: Annerose Schmidt (Klavier), Leipzig

Werke von J. Brahms, R. Strauss, B. Bartók und M. Ravel

9. Februar 1965, 19.30 Uhr

#### **3. Kammermusikabend**

der Kammermusikvereinigung der Dresdner Philharmonie

Werke von G. Ph. Telemann, J. S. Bach, C. Debussy, F. Schubert und P. Hindemith

Jeweils freier Kartenverkauf!