

DRESDNER
Philharmonie

~~8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1964/65~~

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, den 22. Januar 1965

~~Sonnabend, den 23. Januar 1965, 19.30 Uhr~~

~~Sonntag, den 24. Januar 1965, 19.30 Uhr~~

J u g e n d k o n z e r t

8. Außerordentliches Konzert

Dirigent: Horst Förster

Solistin: Angelica May, Marburg

Carl Philipp Emanuel Bach

1714-1788

2. Sinfonie B-Dur für Streichorchester und Continuo

Allegro di molto

Poco adagio

Presto

Antonio Vivaldi

1678-1741

Konzert für Violoncello und Streichorchester e-Moll

Largo

Allegro

Lento e espressivo (alla Siciliana)

Vivo

Mathias Georg Monn

1717-1759

Konzert für Violoncello und Streichorchester g-Moll

Allegro

Adagio

Allegro non tanto

— Pause —

Peter Tschaikowski

1840-1893

6. Sinfonie h-Moll op. 74 (Pathétique)

Adagio - Allegro non troppo

Allegro con grazia

Allegro molto vivace

Finale: Adagio lamentoso



Angelica May

Angelica May, Schülerin von Pablo Casals und Ludwig Hoelscher, trat als Solistin bei so bedeutenden Orchestern wie den Münchner Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern, dem Orchestre Lamoureux, Paris, und dem Mozarteum-Orchester Salzburg auf. Die Künstlerin, die mit dem 1. Preis im Bundeswettbewerb der Deutschen Musikhochschulen (Köln) und dem Grand prix Concours International Pablo Casals (Paris) ausgezeichnet wurde, war u. a. Gast der Rundfunkanstalten Hamburg, Köln, Frankfurt, Paris, Wien, Lugano und München und gab Cello-Abende u. a. in Mailand, Brüssel, Prag und Budapest.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Zwei bedeutende Wegbereiter der klassischen Musik kommen im ersten Teil unseres heutigen Konzertes mit Werken zu Gehör: Carl Philipp Emanuel Bach und Mathias Georg Monn.

Carl Philipp Emanuel Bach – der zweitälteste und insgesamt wohl bedeutendste und charaktervollste Sohn Johann Sebastian Bachs, dessen vier ebenfalls als Komponisten hervorgetretene Söhne in ihrem unterschiedlichen Schaffen deutlich den Übergang vom Barock zur Klassik verkörpern – ist nach seinen Wirkungsstätten unter dem Namen eines „Berliner“ oder „Hamburger“ Bach in die Musikgeschichte eingegangen. 24jährig wurde er Kammercembalist Friedrich II. von Preußen, in dessen Dienst er fast dreißig Jahre lang tätig war. Da das Leben unter dem strengen Dienstzwang des Berliner Hofes ihn aber auf die Dauer immer weniger befriedigte, bemühte er sich verschiedentlich um eine andere Stellung. Doch erst 1767 gelang ihm der Wechsel: Er übernahm das Amt seines Patenonkels Georg Philipp Telemann als Stadtkirchendirektor und Kantor in Hamburg, das durch dessen Tod freigeworden war. Als einflußreiche, hochgeachtete Persönlichkeit wirkte er hier bis zu seinem Tode im Jahre 1788. Sein Ruhm als fortschrittlicher Komponist und Klavierpädagoge war unter seinen Zeitgenossen so groß, daß daneben das Andenken an seinen genialen Vater verblaßte. Carl Philipp Emanuel Bach, aus dessen Feder u. a. über vierzig Cembalokonzerte, zahlreiche Sinfonien und Sonaten, Lieder und geistliche Werke vorliegen, muß als einer der wichtigsten Mittler zwischen Spätbarock, Empfindsamkeit und Klassik angesehen werden. Seine musikalische Sprache besitzt bereits jenen neuen Subjektivismus des Ausdrucks, der so kennzeichnend und entscheidend für den neuen Kompositionsstil war. Von den Wiener Klassikern, deren Schaffen er stark beeinflusste, wurde er als „Vater“ bezeichnet.

Die 2. Sinfonie B-Dur stammt aus einer Gruppe von sechs Sinfonien für Streichorchester mit beziffertem Baß, die Philipp Emanuel Bach im Jahre 1773 in Hamburg auf Bestellung des durch seine späteren freundschaftlichen Beziehungen zu Haydn, Mozart und Beethoven bekannten österreichischen Diplomaten Baron Gottfried von Swieten schrieb. (Swieten war ein reger Förderer des Komponisten und propagierte dessen Werke auch später in Wien sehr lebhaft.) Die sechs Sinfonien, sämtlich dreisätzig angelegt, erregten bei den Zeitgenossen Bewunderung durch „den originellen, kühnen Gang der Ideen und die große Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen“, wie z. B. der Liederkomponist Johann Friedrich Reichardt äußerte; leider gerieten die Werke jedoch nach Swietens Tode für lange Zeit in Vergessenheit und wurden erst in unserem Jahrhundert wieder der musikalischen Welt zugänglich gemacht. Trotz vieler stilistisch neuartiger Wirkungen übernehmen diese Kompositionen noch die alte Generalbaßpraxis (der bezifferte Baß wird von einem Cembalo ausgeführt) und weisen den für die ältere Form des Concerto grosso charakteristischen Wechsel zwischen vollem Orchester (Tutti) und einzelnen kleineren Gruppen von Instrumenten (Concertino) auf.

Besonders deutlich wird die Gegenüberstellung von Concertino und Tutti im ersten Satz (Allegro di molto), in dem – wie im abschließenden Allegro-Satz – glänzende Tutti-partien (zum Teil mit Unisonowirkungen) mit Episoden abwechseln, die kanonisch imitierende Stimmführungen zeigen. Dem Hauptthema ist in diesen Ecksätzen bereits ein zweites, allerdings noch nicht deutlich kontra-

stierendes Thema beigegeben. – Im melodösen Mittelsatz (Adagio) wird ganz auf das Cembalo verzichtet; die ersten Violinen, zart von den anderen Instrumenten begleitet, haben hier die Führung.

Die ersten wichtigen Belege für die Form des Solokonzertes, das sich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts entwickelt hatte, lieferte – neben Komponisten wie Bononcini, Torelli und Gregori – der große italienische Meister Antonio Vivaldi. In Venedig geboren, wurde Vivaldi zunächst gleich seinem Vater Kirchengänger am Markusdom und war dann als Hofkapellmeister in Mantua, später als Konzertmeister bei einem venezianischen Waisenhausorchester tätig. 1703 wurde er zum Priester geweiht (als solcher erhielt er den Beinamen „Il preto rosso“ = der rothaarige Priester). Zwischen 1725 und 1735 wirkte er als Opern-Imprario (zum großen Teil auf Reisen) und komponierte in dieser Zeit eine große Zahl von Bühnenwerken. Völlig verarmt soll er im Jahre 1741 in Wien gestorben sein.

Vivaldi, dessen große Bedeutung als hervorragender Repräsentant des musikalischen Spätbarock in unserer Gegenwart immer mehr erkannt und gewürdigt wird (sein Leben und Schaffen war jahrhundertlang in ziemliches Dunkel gehüllt), war ein außerordentlich fruchtbarer Komponist. Sein Ruhm beruht vor allem auf seinen Instrumentalkonzerten (besonders auf den überaus zahlreichen Violinkonzerten); daneben schrieb er u. a. Violinsonaten, Concerti grossi, zahlreiche weitere Kammermusikkompositionen, Kirchenmusik und Opern. Vor einiger Zeit hat der deutsche Musikwissenschaftler und Vivaldi-Spezialist Walter Kolneder noch über fünfhundert bisher unbekannt, verlorengegangene Werke Vivaldis entdeckt, bei denen es sich sogar um den wertvollsten Teil des Schaffens des Komponisten handeln soll. Nach der Auswertung dieser Kompositionen, deren Entdeckung als eine wirkliche musikhistorische Sensation gewertet werden muß, werden sich höchstwahrscheinlich noch ganz neue Aspekte für die Deutung des Vivaldischen Gesamtschaffens eröffnen.

Das viersätzigige Konzert für Violoncello und Streichorchester e-Moll, aus einem kantablen langsamen Eröffnungssatz (Largo) einem Allegro-Satz in rascher Achtelbewegung, einem ausdrucksstarken dritten Satz im Siciliano-Rhythmus (ruhiger $12/8$ -Takt) und einem lebhaften, tänzerischen Finalsatz bestehend, trägt in seiner einfachen, leicht überschaubaren Formung, seinem monothematischen Aufbau typische Züge der Frühzeit des Solokonzertes. Das konzertierende Soloinstrument steht absolut im Vordergrund des musikalischen, kaum kontrapunktische Arbeit aufweisenden Werkes, während das Streichorchester größtenteils nur durchsichtig begleitet.

Nur sehr wenig ist uns über das Leben Mathias Georg Monns bekannt, dessen Kompositionen gleichfalls zu den interessantesten und wertvollsten Werken der Übergangszeit zwischen Barockzeitalter und Klassik gehören. Monn wurde 1717 in Wien geboren und starb noch sehr jung, bereits 1753, dort an einem „Lungl-Defect“, wie das Totenprotokoll zu vermelden hat. 1731/32 wird er als Diskant-Sänger des Stiftes Klosterneuburg genannt, wo er vielleicht auch seine musikalische Ausbildung erhielt. Er soll ein ausgezeichnete Violin-, Klavier- und Orgelspieler gewesen sein. Vermutlich seit 1738 wirkte er als Organist an der Wiener Karlskirche; jedoch ist nicht geklärt, ob er diese Tätig-

keit bis zu seinem frühen Tode ausübte. Mann (dessen Vornamen ursprünglich Johann Georg lauteten) war ein Bruder des allerdings nicht in gleichem Maße bedeutenden Wiener Komponisten Johann Christoph Mann, von dem übrigens 1961 in einem Zykluskonzert der Reihe „Wiener Klassik“ auch bereits ein Werk durch unser Orchester zur Aufführung gelangte. (Es darf nicht verwundern, daß beider Nachnamen verschieden lauten, die damalige Zeit nahm es ja mit der Namensschreibung bekanntlicherweise oft nicht allzu genau.) Trotz stilistischer Unterschiede war eine Trennung der Werke der beiden Brüder durch fehlende Vornamen auf den Manuskripten zum Teil erschwert. Von Mathias Georg Mann liegt ein für die Kürze seiner Lebenszeit sehr umfangreiches Schaffen vor, das vor allem kirchliche Vokalkompositionen, Sinfonien, Instrumentalkonzerte, Quartette und Klavierwerke umfaßt und den Komponisten – namentlich in seiner Sinfonik – als einen in die Zukunft weisenden Meister der Vorklassik auf Wiener Boden und in einigen Punkten sogar als unmittelbaren Vorläufer Haydns und Mozarts ausweist.

Das heute auf dem Programm stehende Konzert für Violoncello und Streichorchester g-Moll, ein klanglich sehr reizvolles Werk, das Anfang unseres Jahrhunderts von Arnold Schönberg bearbeitet und herausgegeben wurde, besticht vor allem durch seine für den Komponisten charakteristische reiche Melodik und die Frische seiner Erfindung; stilistisch zeigt es deutliche Kennzeichen der Übergangszeit. Während etwa der typische Wechsel zwischen Tutti- und Soloepisoden oder einzelne noch ganz im alten Stil empfundene Themen (z. B. das Anfangsmotiv des ersten Satzes) die Verwurzelung in der Barockmusik, den barocken Untergrund spüren lassen, spricht aus manchen „empfindsamen“ Wendungen, aus dem Verzierungswesen, ja aus der Behandlung des Soloinstrumentes schon die Wandlung des Musikstiles.

Kraftvoll-bestimmt gibt sich der mit einer Tutti-Einleitung beginnende erste Satz, dessen Hauptgedanke ein energisches Motiv bildet, gefolgt von einem kontrastierenden, graziösen Nachsatz. Ein gesangliches Largo im $\frac{12}{8}$ -Takt, in Es-Dur stehend, folgt als langsamer Mittelsatz. Das Hauptthema wechselt hier ständig zwischen Orchester und Soloinstrument und wird vom Violoncello mit reichem Figurenwerk ausgeschmückt und fortgesponnen. Den Beschluß bringt ein spielfreudiger, wirkungsvoller Allegro-Satz.

Peter Iljitsch Tschaikowskis 6. Sinfonie h-Moll op. 74 entstand 1893, im letzten Lebensjahre des Komponisten, und wurde kurze Zeit vor dem Tode des großen russischen Meisters in Petersburg uraufgeführt. Tschaikowski, der das Werk selbst dirigierte, trat damit zum letzten Male in der Öffentlichkeit auf. Die „Sechste“, das letzte große Werk des Komponisten, stellt schlechthin einen Gipfelpunkt in seinem gesamten Schaffen dar. Sie wurde tatsächlich sein „bestes Werk“, wie Tschaikowski mehrfach während der Arbeit an der Sinfonie geäußert hatte. Sie wurde zugleich sein Requiem.

„Du weißt, daß ich im Herbst eine zum größten Teil schon fertig komponierte und instrumentierte Sinfonie vernichtete, und das war gut, denn sie enthielt wenig Wertvolles und war nur ein leeres Tongeklingel ohne wirkliche Inspiration. Während der Reise kam mir der Gedanke an eine neue Sinfonie, diesmal eine Programmsinfonie, deren Programm aber für alle ein Rätsel bleiben soll... Dieses Programm ist durch und durch subjektiv... Der Form nach

wird diese Sinfonie viel Neues enthalten, unter anderem wird das Finale kein lärmendes Allegro, sondern im Gegenteil ein sehr langgedehntes Adagio sein.“

Diese Briefstellen des 53jährigen Tschaikowski an seinen Neffen Wladimir Dawidow zeigen, aus welcher Situation heraus die „Sechste“ entstanden ist. Die äußeren Lebensumstände des Meisters waren mit zunehmendem Alter durch sich steigende Ruhelosigkeit, innere Gegensätzlichkeit und Zerrissenheit gekennzeichnet. Nur die Flucht in rastloses Schaffen verhalf ihm zu relativem Gleichgewicht. Leidenschaftlichster unmittelbarer Ausdruck der ihn bewegenden, ja fast zerreißenen Gegensätze wurde seine Sechste Sinfonie. „In diese Sinfonie“, schrieb Tschaikowski, „legte ich ohne Übertreibung meine ganze Seele; ... ich liebe sie, wie ich nie zuvor eine meiner Schöpfungen geliebt habe.“ Wie viele seiner letzten Werke ist auch die „Sechste“ von leidvollen Stimmungen durchzogen, aber nie im Sinne pessimistischer Hoffnungslosigkeit, Todessehnsucht oder willenloser Passivität. Auch im Ausdruck des Tragischen, der Klage, schwingt bei Tschaikowski seine leidenschaftliche Liebe zum Leben mit, seine Überzeugung von den erstaunlichen Kräften der menschlichen Seele, seine Verehrung für alles Schöne und Gute im Leben des Menschen und in der Natur. Unter den nachgelassenen Papieren des Komponisten fand sich ein Programm-entwurf für die „Sechste“, nach dem die eigentliche Idee des Werkes mit dem Wort „Leben“ charakterisiert wird. Diese Idee, die ganz allgemein das Auf und Ab der dargestellten Stimmungen deutlich macht, aber durchaus in einem innigen Zusammenhang mit dem Leben des Komponisten steht, hilft dem Hörer beim Verständnis des Werkes, wenn es sich auch ganz und gar nicht um ein „Programm“ im Sinne der illustrativen Programmatik Berlioz', Liszts oder Richard Strauss' handelt.

Tschaikowskis Bruder Modest erzählt uns in seiner Biographie, wie die 6. Sinfonie ihren Beinamen „Pathétique“ erhielt. Am Tage nach der Uraufführung grübelte der Komponist über einen treffenden Titel für sein neuestes Werk, dessen ursprünglicher Name „Programmsinfonie“ ihm plötzlich nicht mehr gefiel. Modest schlug ihm „Tragische Sinfonie“ vor, aber auch das mißfiel ihm. „Ich verließ bald darauf das Zimmer, bevor Peter Iljitsch noch zu einem Entschluß gekommen war. Da fiel mir plötzlich die Bezeichnung ‚Pathétique‘ ein. Sogleich kehrte ich wieder ins Zimmer zurück – ich erinnere mich noch so deutlich daran, als ob es gestern gewesen wäre! – und schlug sie Peter Iljitsch vor, der begeistert ausrief: ‚Ausgezeichnet, Modi, bravo! Pathétique‘ – und dann setzte er in meiner Gegenwart den Titel ein, durch den die Sinfonie überall bekannt geworden ist.“

Wenn Tschaikowski in formaler Hinsicht von „viel Neuem“ in seiner „Sechsten“ spricht, so gilt das für die enorme Gegensätzlichkeit der Themen und der daraus resultierenden Verarbeitung sowie für die Umstellung der Sätze gegenüber der traditionellen Norm. Diese Sätze wiederum sind im einzelnen durch eine große Strenge, Klarheit und Konsequenz des Aufbaus gekennzeichnet. Sie bedingen sich gegenseitig im Sinne aussagemäßiger Kontraste, sind aber auch durch gemeinsame Elemente miteinander verbunden (Tonfortschreitungen; spezifisch nationaler Charakter).

Der inhaltliche Schwerpunkt der Sinfonie ist wohl der erste Satz, ein komplizierter Sonatenhauptsatz. Bereits in der melancholischen Adagio-Einleitung spricht sich das Kernmotiv des nachfolgenden Allegro-Satzes aus, dort allerdings ins Erregte gesteigert. Lichter, freudvoller ist das kontrastierende zweite

Thema in den sordinierten Violinen angelegt. Aus dem Kampf dieser konträren Stimmungen entwickelt sich eine teils leidenschaftlich-dramatische, teils lyrisch-innige Musik, auf die sich die Bezeichnung „Pathétique“ bezieht. Der zweite Satz (Allegro con grazia) hat elegant-tänzerischen, ja walzerartigen Charakter. Der ungewöhnliche $\frac{5}{4}$ -Rhythmus verweist auf die russische Volksmusik. Heitere, anmutige Stimmungen herrschen vor, lediglich im Mittelteil (con dolcessa e flèbile) klingen die Nachtseiten des vorangegangenen Satzes als monotone Melancholie herein. Der dritte Satz (Allegro molto vivace), teils wispernd, teils schwungvoll mitreißend, ist ein mächtiger Bau, der Scherzo und Marsch innig verknüpft. Abweichend von der Tradition des sinfonischen Zyklus, hat Tschai-kowski als Finale einen langsamen Satz geschrieben, ein Adagio lamentoso, das in seiner tragischen Haltung an den ersten Satz anschließt, in seiner Schilderung des Leides in denkbar großem Gegensatz zu den beiden lebens-bejahenden Mittelsätzen steht. Zwei Themen stehen miteinander in einem gespannten Verhältnis. Die Coda ist inhaltlich der Einleitung der Sinfonie ver-wandt. Ein Bogen wird geschlagen, ein Kreis geschlossen. Anfangs- und Schluß-klang entsprechen sich fast völlig: tiefe Streicher und Fagott in tiefster Lage in Molldreiklängen.

Urte Härtwig / Dr. Dieter Härtwig

Vorankündigung:

30./31. Januar 1965, 19.30 Uhr

9. Außerordentliches Konzert

Dirigent: Heinz Bongartz

Solistin: Annerose Schmidt, Leipzig, Klavier

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

Das für den 5./6. Februar 1965 vorgesehene

10. Außerordentliche Konzert

wird auf den 26./27. Mai 1965 und in den Dresdner Zwinger verlegt

6. Februar 1965, 19.30 Uhr

Sonderkonzert mit Teilnehmern am VII. Internationalen

Chopin-Wettbewerb Warschau 1965

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer

Solistinnen: Almuth Brauer, Berlin, Klavier

Elfrun Gabriel, Leipzig, Klavier

Werke von C. M. v. Weber und F. Chopin

9. Februar 1965, 19.30 Uhr

3. Kammermusikabend

der Kammermusikvereinigung der Dresdner Philharmonie

unter Mitwirkung von Anita Popken, Dresden, Sopran

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

P. Hindemith

13./14. Februar 1965, 19.30 Uhr

Sonderkonzert

Dirigent: Takashi Asahina, Japan

Beethoven-Abend

Jeweils freier Kartenverkauf!