

DRESDNER

Philharmonie

3. ZYKLUS-KONZERT

1966/67

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonnabend, den 19. November 1966, 19.30 Uhr

Montag, den 21. November 1966, 19.30 Uhr

3. ZYKLUS-KONZERT DAS KOMPONISTENPORTRÄT

Dirigent: Lothar Seyfarth, Potsdam

Solistin: Natalia Schachowskaja, Sowjetunion, Violoncello

ROBERT SCHUMANN

1810 - 1856

Ouvertüre zur Oper „Genoveva“ op. 81

Langsam — Leidenschaftlich bewegt

Zum ersten Male

Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129

Nicht zu langsam — Langsam — Sehr lebhaft

Pause

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 („Rheinische Sinfonie“)

Lebhaft

Scherzo (Sehr mäßig)

Nicht schnell

Feierlich

Lebhaft

NATALIA SCHACHOWSKAJA gehört zu den begabtesten jungen Künstlerinnen der Sowjetunion. Nach Beendigung ihres Studiums am Musikinstitut Gnessin im Jahre 1954 wurde sie in das Moskauer Konservatorium aufgenommen, wo sie ihr Studium in der Violoncelloklasse von Prof. Semjon Kosolupow fortsetzte. Später erhielt sie am gleichen Institut eine Aspirantur in der Klasse Mstislaw Rostropowitschs. Natalia Schachowskaja spielte nicht nur in fast allen Konzertzentren ihrer Heimat, sondern unternahm auch schon mehrere höchst erfolgreiche Auslandsgastspiele, so u. a. 1963 in die DDR und 1964 zum „Prager Frühling“. Die Künstlerin erlang mehrere internationale Preise: 1957 anlässlich der Wettbewerbe zum VI. Weltjugendtreffen in Moskau den 1. Preis, 1961 beim sowjetischen Allunions-Wettbewerb für Instrumentalsolisten den 1. Preis, im Mai desselben Jahres bei dem Wettbewerb des „Prager Frühling“ den 2. Preis und beim Internationalen Tschukowski-Wettbewerb 1962 in Moskau wiederum den 1. Preis und die Goldmedaille in ihrem Fach.



LOTHAR SEYFARTH wurde im Jahre 1931 in Bernsdorf-Erzgebirge geboren und erhielt seit dem siebenten Lebensjahr Musikunterricht. Nach dem Abitur studierte er 1950 bis 1955 an der Hochschule für Musik in Leipzig, zunächst Klavier, dann Dirigieren bei den Professoren Egon Bölsche und Franz Jung. 1955 ging er als Solorepitor und Kapellmeister an das Theater der Wehrstadt Stralsund. 1962 wurde er als musikalischer Oberleiter an das Theater der Altmark Stendal berufen. Seit dem Jahre 1964 ist er Chefdirigent des DEFA-Sinfonieorchesters in Potsdam-Babelsberg. Gastdirigats führten ihn bisher an das Große Rundfunkorchester Leipzig und an das Berliner Städtische Sinfonieorchester. Neben seiner dirigentischen Tätigkeit komponierte er Schauspiel- und Ballettmusiken, Songs und Filmmusiken.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ROBERT SCHUMANN

Er ist ein Jahr jünger als Mendelssohn, am 8. Juni 1810 als Sohn eines Buchhändlers in Zwickau geboren. Trotz der früh hervortretenden und vom Vater durchaus geförderten musikalischen Begabung findet er aber erst später endgültig zur Kunst, als Zwanzigjähriger, nachdem er das Gymnasium und einige Semester Jura in Leipzig und Heidelberg absolviert hat. Soviel Licht in sein Dasein schien, so ist ihm doch im Grunde eines der tragischsten Künstlerschicksale überhaupt beschieden gewesen. Das beginnt schon mit jener Dissonanz, die ihm die aussichtsvolle Pianistenlaufbahn, die in der vorzüglichen Schule seines späteren Schwiegervaters, Friedrich Wiecks, begonnen wird, zunichte macht. Im Übereifer hatte er sich eine Vorrichtung zur Erreichung der völligen gegenseitigen Unabhängigkeit der Finger erdacht, die aber in Wirklichkeit eine Lähmung des zweiten Fingers der rechten Hand herbeiführte. Schumann macht aus der Not eine Tugend, indem er sich ganz der Komposition und Musikschriftstellerei widmet und zunächst die „Neue Zeitschrift für Musik“ begründet, die dank seinen klugen und stilistisch glänzenden Beiträgen eines der wichtigsten musikpolitischen Organe der Folgezeit wird. Etwas später bricht auch die schöpferische Kraft nieghaft durch, nach der glücklichen Heimführung der hochbegabten Pianistin Clara Wieck, deren Vater der Ehe mit Rücksicht auf Schumanns unsichere Existenz heftigen Widerstand entgegensetzte. Die ideale Lebensgemeinschaft dieser beiden ebenbürtigen Künstlermenschen hat in der Musikgeschichte kaum ihresgleichen.

Die Befürchtungen des Schwiegervaters erwiesen sich indessen bald als berechtigt. Schon nach einjähriger Tätigkeit als Lehrer für Partiturspiel am neubegründeten Konservatorium scheint Schumann in Leipzig den rechten Boden zu entbehren. Einer Konzertreise der Gatten nach Rußland, 1844, folgen in Dresden Jahre des Notbelfs mit Privatunterricht und der Chormeisterstätigkeit, aber auch eifriger Kompositionarbeit, bis 1850 die Berufung zum städtischen Musikdirektor in Düsseldorf erfolgt. Aber hier bricht auch das Verhängnis herein, das diesem begnadeten Künstlerleben ein schreckliches Ende setzt. Ein Gehirnleiden, das sich bereits sehr früh – 1833 – angemeldet hatte und seit 1845 zusehends verschlimmerte, verwirrt die musikalische Auffassung der schnellen Tempi, so daß Schumann schon im Herbst 1853 sein Dirigentenamt aufgeben muß. An einem Februarabend des Jahres 1854 erfolgt ein akuter Ausbruch, mitten aus einem Beisammensein im Freundeskreis springt Schumann auf und stürzt sich von der Rheinbrücke hinab in die Flut. Zwar gelingt es, ihn zu retten; aber die tödliche Krankheit, die seinen Geist umfassen hält, gibt ihm nicht mehr frei. In einer Irrenanstalt in Erlenich bei Bonn, in der er die letzten zwei Jahre verbringt, ist er am 29. Juli 1856 gestorben.

Hier stehen wir zum ersten Male einem Künstler gegenüber, bei dem die geistige und gefühlbafte Reizbarkeit der Romantik die ganze Kunst und den ganzen Menschen erfaßt hat. Das erst macht den neuen Typus verständlich, den Schumann aufgestellt hat, den Typus des ästhetisch-literarisch reflektierenden Künstlers. Anknüpfend an Carl Maria von Weber führt er in umfassender Form den Versuch durch, das musikalische Geschehen mit den allgemeinen geistigen Strömungen der Zeit, mit Philosophie, Literatur und bildender Kunst, mit den Werken Jean Pauls und Ludwig Richters in Beziehung zu setzen. Die Phantasiegemeinschaft der „Davidbündler“, die durch Schumanns Beiträge für die „Neue Zeitschrift für Musik“ – später herausgegeben als „Gesammelte Aufsätze“ – geistert, verkörpert ihn selbst und seine Gesinnungsgenossen. Zum erstenmal erscheint hier eine bewußte Parteilung in musikpolitischem und weltanschaulichem Sinne. Dean Schumanns Haltung als Schriftsteller ist eine unbedingt kämpferische; sie erbebt die



ROBERT
SCHUMANN

Fähne des radikalsten romantischen Fortschritts, aufbegehrend gegen den Regelzwang der klassischen Tradition und einer formalistischen Kritik, bereit, die „Philister totzuschlagen“, die an der Verflachung des Geschmacks Befagen finden, prophetisch im Aufspüren junger Talente wie Chopin, Berlioz oder Brahms.

Aber diese schriftstellerische Kampfstellung ist doch nur eine Begleiterscheinung zu Schumanns künstlerischem Schaffen. Das zeigt sich am deutlichsten an seinen Werken für Klavier, von dem Schumann auch als Komponist seinen eindeutigen Ausgang nahm – bis zum Opus 23 schreibt er ausschließlich für dies Instrument –, und das auch weiterhin im Zentrum seiner Arbeit steht. Er, der selbst die pianistische Technik von Grund auf kennt, stellt sie in gesteigertem Maße in seinen Dienst, erfüllt sie jedoch zugleich mit tiefstem romantischem Erleben. Es ist eben jene feinsinnige Empfindungswelt seines Jean-Paulschen Ideals, die hier in die Musik einzieht. In seinen „Papillons“, dem „Carneval“, den „Davidsbündlertänzen“, dem „Faschingschwank“, den „Novelletten“ schafft Schumann das poetisierende Charakterstück, oft mit jener leicht programmatischen Beziehung, die „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ ist. Hier drängt es vollends die große zyklische Formgestaltung zurück, die allenfalls zur großartigen Variationskunst der „Symphonischen Etüden“ und der „Kreisleriana“ oder zur lockeren süßenhaften Folge der „Kinderszenen“ ihre Zuflucht nimmt. Diese neue Klavierkunst gebiert auch den neuen, romantischen Klavierstil, der sich in einer feingliedrigen Figurierung und in einer Auflösung der periodisch-geschlossenen Thematik der Klassiker zu sensiblen, verwebenden Motivbildungen unverkennbar ausspricht.

Erst von hier aus versteht sich auch Schumanns Kammermusik und Sinfonik. Denn sein Weg zu ihnen führt über das Klavier, und recht bescheiden bieten sie sich als instrumentierte Übertragungen seines Klavierstils dar. Das gilt ebensowohl vom Klavierquartett und -quintett, den Streichquartetten, dem d-Moll-Trio wie von den vier Sinfonien des Meisters. Auch bei ihnen, soviel herrliche Musik sie bergen, tritt das eigentlich Sinfonisch-Gestalterische zurück, dringt das Poetisierend-Programmatische vor, ganz offenkundig in der Frühlingsinfonie in B-Dur, die sich an einem Gedicht Adolf Böttigers inspiriert, verborgen in der „Rheinischen“ in Es-Dur, die eigentlich eine Orchesterserenade zu heißen verdient. An den großartigsten Orchesterwerken, der d-Moll-Sinfonie und dem Klavierkonzert, sieht man vollends, wie die romantische Ausdrucksdifferenzierung die Architektur der klassischen Satzfolge auflösen beginnt: Hier stehen wir unmittelbar vor neuen und entscheidenden Ereignissen, und sie verwickeln sich im Schaffen eines Altersgenossen Schumanns, der nicht wie er vorzeitig abberufen wurde: bei Franz Liszt.

Dr. Fred Hamel

ZUR EINFÜHRUNG

Daß Robert Schumann auch eine Oper – „Genoveva“ op. 81 – geschrieben hat, ist wenig bekannt. Freilich gehört dieses Werk, dem ein vom Komponisten nach den Genoveva-Dramen von Tieck und Hebbel zusammengestelltes Textbuch zugrundeliegt, in noch stärkerem Maße etwa wie Carl Maria von Webers „Euryanthe“ oder „Oberon“ zu den Schmerzenskindern der deutschen Operngeschichte. Es konnte sich trotz herrlichster Musik infolge des undramatischen Librettos und einer betont lyrischen Grundkonzeption nicht auf der Bühne durchsetzen. Der Komponist war schlecht beraten, als er Wagners wohlmeinende Ratschläge über die dramaturgischen Schwächen seines Opernbuches „Genoveva“ unbeachtet ließ. Ihre Uraufführung erlebte die Oper am 28. Juni 1850 in Leipzig. Schumann entschied sich für den „Genoveva“-Stoff, weil in ihm, ähnlich wie in „Faust“ oder in Byrons „Manfred“, das „Ringens gigantischer Doppelnaturen“ gezeigt wurde. Der innere Bruch des Werkes aber liegt darin, daß Schumann als Musiker das Schwergewicht auf die Gestalt der Genoveva – einer romantischen Dulderin – legte und zwar so ausgeprägt, daß selbst die Partie des Gegenspielers Golo musikalisch von dieser Seite aus beeinflußt erscheint.

Anders aber noch in der 1847 in Dresden komponierten *Ouvertüre zur Oper „Genoveva“*, die, unter dem unmittelbaren Eindruck des Hebbelschen Dramas entstanden, geistig und auch in der Thematik auf Golo, der aus Sinnlichkeit zum satanischen Verbrecher wird, abzielt! Diese Ouvertüre zählt neben der Manfred-Ouvertüre zu Schumanns besten Orchesterwerken. Schon die langsame Einleitung bestimmen zwei düstere Motive, die in der Oper dem finsternen Golo zugewiesen sind. Im schnellen Hauptteil der Ouvertüre spiegelt ein leidenschaftlich-begehrendes, herausforderndes Thema in der ersten Violine die dunklen Absichten Golos wider. Das leidvolle Seitenthema, in den Klarinetten und Violinen wechselnd ertönend, weist auf die Gestalt der Genoveva hin. Es kann sich jedoch nicht durchsetzen. Da erscheint eine weitere Themengestalt, die die unverbrüchliche Treue des getrennten Gattenpaares Siegfried und Genoveva symbolisiert. Das Motiv Golos beherrscht die Situation wieder am Schluß der Durchführung und in der Reprise. Erst in der C-Dur-Coda erscheinen die lichten Gedanken Genovevas und Siegfrieds wieder. Freilich endet die Ouvertüre dann, um eine direkte Verbindung zum Beginn der Oper herzustellen, mit dem nach Dur versetzten Golo-Motiv.

Schumanns aus der Düsseldorfer Zeit stammendes, im Oktober 1850 vollendetes *Violoncellokonzert a-Moll op. 129* gehört neben Dvořáks Konzert für das gleiche Instrument zu den schönsten des 19. Jahrhunderts. Der Form nach ist es ein zusammenhängendes Konzertwerk, dessen drei Sätze unmittelbar ineinander übergehen. Das virtuose Element, obschon vorhanden, tritt völlig hinter dem eigentlichen musikalischen Ausdruck zurück. Das schwärmerische, auf einen elegisch-kantablen, echt romantischen Ton gestimmte Konzert setzt das Soloinstrument in seinen besten Klangregionen ein – neue Hoffnungen, Beglückung über wiedergewonnene Schaffenskraft sprechen aus dieser Partitur Schumanns. Nach kurzer viertaktiger Orchesterleitung stellt das Violoncello, begleitet von Achtelfiguren des Streichquartetts, das schwärmerische Hauptthema des ersten Satzes (Nicht zu schnell) vor. Das Orchester bringt sodann einen kraftvolleren, vorwärtsdrängenden Gedanken ins Spiel, und das Seitenthema erzeugt eine heitere beschwingte Atmosphäre. In der Durchführung herrscht das Hauptthema vor, das auch den strahlenden Satzschluß bestimmt. – Eine ausdrucksvolle Romanzenmelodie trägt das Soloinstrument zu Beginn des kurzen langsamen zweiten Satzes vor. In einem kontrastierenden lebhaften Abschnitt stimmen die Bläser wie aus der Ferne die vier ersten Takte vom Hauptthema des ersten Satzes an. – Ein Rezitativ des Solisten leitet in den rhythmisch bewegten, schwungvollen dritten Satz (Sehr lebhaft) über. Während das frische und spritzige Hauptthema vom Orchester eingeführt wird, erklingt das gesangvollere zweite Thema im Wechselspiel von Soloinstrument und Holzbläsern. Die Durchführung arbeitet vor allem mit dem Hauptthema. Horn und Klarinette bringen eine Reminiszenz an das Hauptthema des ersten Satzes. Eine Kadenz des Solisten führt zur Reprise und zum brillanten, wirkungsvollen Ausklang des Stückes.

Auch die *Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97*, die sogenannte „Rheinische Sinfonie“, widerlegt die Theorie, daß allen Schöpfungen des Komponisten seit der Jahrhundertmitte Lähmung und Schwäche innewohnen, auf das entschiedenste. Die im November 1850 in Düsseldorf abgeschlossene Partitur der „Rheinischen“ spiegelt unverkennbar die natürliche Frische der für den Meister neuen Umgebung wider, die ihn zu diesem in seinem Grundzug heiteren, lebensfreudigen Werk anregte. Den ersten Anstoß zu der Komposition gab nach Schumanns Äußerungen der majestätische Anblick des Kölner Domes. Es entstand der Plan, in dem neuen Werk die Lieblichkeit der rheinischen Landschaft, die Erhabenheit des Kölner Domes und die Fülle rheinischen Volkslebens zu schildern. Um alle Eindrücke musikalisch gestalten zu können, erweiterte der Komponist die klassische Viersätzigkeit des sinfonischen Zyklus um einen fünften Satz.

Der erste Satz (Lebhaft) beginnt mit einem schwung- und kraftvollen synkopierten Es-Dur-Thema, das fast im ganzen Satzverlauf dominiert, während das von den Holzbläsern angestimmte anmutige zweite Thema sich nicht entfalten kann. Wichtig verklingt der frische Einleitungssatz. – Der zweite Satz, ein Scherzo, formt Landschaftsbilder. Die Violoncelli und Fagotte führen ein gemächliches Ländlerthema ein. Später entfaltet sich ein übermütiges scherzohaftes Geschehen. Dem Trio folgt die Wiederholung des Hauptteiles. – Serenadenhaften Charakter hat der dritte Satz (Nicht schnell) in As-Dur, der lediglich vom Streichquartett, von den Holzbläsern und zwei Hörnern musiziert wird. Innoig und gemütvoll wirkt der Hauptgedanke. Man glaubt sich in die Stimmung einer milden Mondnacht versetzt. – Den vierten Satz (Feierlich) schuf der Komponist eingestandenmaßen unter dem Eindruck einer Prozession anlässlich der Feierlichkeiten zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs. Der ges-Moll-Satz trug ursprünglich die Überschrift „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie“. Zur Gestaltung der erhabenen Stille, die von dem Bauwerk des Kölner Domes ausgeht, und der pompösen Feststimmung, der Kardinalserhebung benutzte Schumann kompliziertere musi-

kalische Mittel als in den anderen Sätzen der Sinfonie. Schon das Anfangsthema, das die Bläser feierlich intonieren, schreitet kunstvoll daher. Dann wird es zu einem dichten kontrasthaften Gewebe verarbeitet. – Der fünfte Satz (Lebhaft) führt uns nach der Feierlichkeit des vorangegangenen Teiles der Sinfonie in „das ausgelassene Getümmel des rheinischen Karnevals“. Von strahlender Kraft ist das Hauptthema des Finales, das die Prägnanz der früheren Sinfonietechnik des Komponisten mit der mehr verstandesmäßigen Grundhaltung seiner späteren Themenbildung vereint. Dazu treten noch andere heitere und übermütige musikalische Gedanken, mehr aneinandergereiht als entwickelt, ganz dem Abbild eines bunten Karnevalstreibens entsprechend. Schließlich erscheint noch das feierliche, nunmehr nach Dur gewendete Thema des vierten Satzes, so daß in diesem Satz gleichsam Weltliches und Religiöses miteinander verschmelzen. Was Schumann über seine Sinfonie schrieb, ist unbedingt zu bestätigen: „Es mußten volkstümliche Elemente vorwalten, und ich glaube, es ist mir gelungen.“

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG:

22. November 1966, 19.30 Uhr, Steinsaal

2. KAMMERMUSIKABEND

Werke von Giovanni Gabrieli und Anton Bruckner

Anrecht D und freier Kartenverkauf

10. und 11. Dezember 1966, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal
(Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr, Dr. Dieter Härtwig)

4. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Heinz Bongartz, Dresden

Solist: Werner Richter, Leipzig (Klavier)

Werke von Richard Strauss

Anrecht B

25. und 26. Dezember 1966, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal

8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Heinz Bongartz, Dresden

Solist: Lew Oborin, Sowjetunion (Klavier)

Werke von Engelbert Humperdinck, Fryderyk Chopin und Antonin Dvořák

Freier Kartenverkauf

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1966/67 – Künstlerischer Leiter: Prof. Horst Förster

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Druck: Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft Dresden, Zentrale Ausbildungsstätte

39/161 III 9 5 1,4 1166 It G 009 67 66