



dresdner
philharmonie

4. PHILHARMONISCHES KONZERT
1974/75



D R E S D N E R P H I L H A R M O N I E

Sonnabend, den 4. Januar 1975, 20.00 Uhr

Sonntag, den 5. Januar 1975, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

4. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Hartmut Haenchen

Solistin: Zuzana Ružicková, CSSR, Cembalo

Chor: Philharmonischer Chor Dresden

Joseph Haydn
1732–1809

Sinfonie Nr. 94 G-Dur (Mit dem Paukenschlag)
Adagio cantabile – Vivace assai
Andante
Menuett (Allegro molto)
Finale (Allegro molto)

~~Jiří Antonín Benda~~
~~1722–1795~~

~~**Konzert für Cembalo und Streichorchester g-Moll**~~
~~Allegro non troppo~~
~~Andante~~
~~Presto~~
~~Erstaufführung~~
PAUSE

Johannes Brahms
1833–1897

**Schicksalslied von Friedrich Hölderlin
für Chor und Orchester op. 54**

Benjamin Britten
geb. 1913

Sinfonia da Requiem op. 20
Lacrymosa (Andante ben misurato)
Dies irae (Allegro con fuoco)
Requiem aeternam (Andante molto tranquillo)



Zuzana Ružicková ist eine der bedeutendsten Cembalistinnen der Gegenwart. Ihre internationale Laufbahn begann nach ihrem überlegenen Sieg im Rundfunkwettbewerb München 1956. Seither bereiste die Künstlerin ganz Europa. Häufig nimmt sie an internationalen Musikfestspielen teil. In- und ausländische Rundfunk- und Fernsehstationen sowie Schallplattenfirmen verpflichteten sie zu Aufnahmen, die ihr mehrfach erste Preise eintrugen. So erhielt sie für ihre Schallplatteneinspielung des g-Moll-Konzertes von J. A. Benda, das sie auch heute abend interpretiert, den Grand Prix du Disque Charles Cross. Zuzana Ružicková musiziert nicht nur als Solistin, sondern widmet sich auch in reichem Maße dem kammermusikalischen Spiel, z. B. als Mitglied der Prager Kammer-Solisten, eine Vereinigung, die sie 1961 ins Leben rief, oder als Duopartnerin des Geigers Josef Suk. Neben ihrer vielseitigen Konzerttätigkeit übt sie ein Lehramt an der Prager Akademie der Musikischen Künste aus. Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie durch Prof. Rauch und Dr. Kredba an der Prager Musikhochschule.

ZUR EINFÜHRUNG

Joseph Haydn schrieb seine Sinfonie Nr. 94 G-Dur im Jahre 1791. Sie heißt wegen eines überraschenden lauten Paukenschlages im 16. Takt des Andante des zweiten Satzes, der bis zu diesem Takte im zartesten Piano verläuft, die „Sinfonie mit dem Paukenschlag“. Unter diesem Namen ist sie volkstümlich geworden. Der „Paukenschlag“ ist ein Zeichen für allerlei, womit sich Haydn auseinandersetzen hatte. Zunächst war Haydn, den wir fälschlicherweise gern den „Papa Haydn“ nennen, womit wir ihm eine gewisse Genügsamkeit und auch Begrenztheit seines Wesens und Temperaments andichten, zu seiner Zeit ein wagemutiger und kühner Experimentator, der in seinen Werken allerhand riskierte. Er experimentierte also in diesem Werke mit sehr unterschiedlichen Lautstärkeverhältnissen, mit Überraschungswirkungen, mit bis dahin noch recht wenig gebräuchlichen Effekten der Instrumentation. Die Wirkung dieses Experiments war so, wie heute Neue Musik auf unser heutiges Publikum wirkt. Man war damals schockiert, das heißt: von dem Paukenschlag erschreckt. Wir wissen heute, daß Haydn durch seine damals immer neu wirkenden Werke die Musik auf die Höhe der Wiener Klassik hinaufgeführt hat. Wir sehen heute nicht mehr, wie kühn für seine Zeit alles war, was er schrieb und wie unverständlich viele seiner Werke durch die Neuartigkeit seiner Tonsprache auf seine damaligen Hörer wirkten. Haydn hatte es also auch schon mit einer gewissen Trägheit seines Publikums zu tun, das sich durch die Musik leicht in einen träumerischen Zustand versetzen ließ und ärgerlich bei der Zumutung des Paukenschlages aus dem genießerischen Schlummer emporfuhr. Haydn liebte das Denken in der Musik, was er in seiner ganz neuen Art der Motivaufschlüsselung und der Themenverarbeitung auch bewies. Mozart und Beethoven haben gerade diese Eigenart übernommen.

Eine kurze, langsame Einleitung geht dem eigentlichen ersten Satze, einem sehr lebhaften, im Sechachteltakte stehenden Musikstück, voraus. Das zweite Thema unterscheidet sich vom ersten durch eine größere Süßigkeit und eine graziöse Zartheit. Gerade dieser Satz ist ein Beispiel für das klassische Gleichgewicht zwischen Gefühl und Geist, das sich in seiner erstaunlichen formalen Abrundung zeigt.

Der zweite Satz mit dem ominösen Paukenschlagexperiment ist auf einer schlichten, volkstümlichen Melodie aufgebaut, die in verschiedenen Absätzen immer wieder verändert wird. Das Menuett ist dem volkhafte Musizieren noch am nächsten. Man sieht färllich die Tänzer sich nach diesen Klängen drehen.

Der Schlußsatz ist ein Rondo. In ihm kommt die Seelenheiterkeit Haydns und sein großer Witz, der sich mit einem außerordentlichen Können paart, zum Ausdruck. Haydn war ein geistreicher Mensch, der gerade in den Schlußsätzen seiner Sinfonien seinen Geist funkeln läßt. Um ihn hier ganz zu verstehen, bedarf es einer gewissen musikalischen Schulung, um sich dieser Fülle von motivischen Beziehungen und Verwandlungskünsten hingeben zu können.

Wie sein älterer Bruder František, so war auch der am 30. Juni 1722 in Staré Benátky geborene Jiří Antonín Benda Mitglied der preußischen Hofkapelle in Berlin, und zwar als Geiger, Oboist und Cembalist. Als Komponist gehörte Jiří (Georg) Benda zu den bedeutendsten Erscheinungen der frühklassischen Musik. Er hatte 1739 bis 1742 am Jesuitenkolleg in Jičín studiert, ehe er 1742 in Berlin königlicher Kammermusiker wurde. 1750 kam Benda als Hofkapellmeister nach Göttingen. Von dort aus unternahm er eine halbjährige Studienreise nach Italien, die für seine Musiktheaterarbeit wichtig wurde (Benda ist der Schöpfer des Melodramas). 1778 gab Benda den Hofdienst auf, ging nach Hamburg, Wien, reiste 1781 nach Paris, wo sein Singspiel „Romeo und Julia“ erfolgreich war. Von 1788 an lebte er vereinsamt in Bad Ronneburg, endlich in Köstritz, wo er am 6. November 1795 starb.

Die Ideen der französischen Enzyklopädisten, der aufgeklärte Rationalismus im kulturellen Leben des damaligen Berlin, die Werke vor allem des dort wirkenden Carl Philipp Emanuel Bach prägten die schöpferische Haltung Bendas im Verein mit dem lebendigen Erbe tschechischen Musikantentums, das er aus der Heimat mitbrachte. Die Gedankentiefe, die dramatische Faktor beispielweise vieler langsamer Sätze in Bendas Klaviersonaten und -konzerten weisen schon auf Beethoven voraus. Bendas Sinfonien zeichnen sich durch starke melodische Erfindungskraft aus und deuten in ihren Lyriken auf die Heimat des Komponisten. Ähnlich wie Bendas Solo-Klaviermusik haben auch seine Klavier-(Cembalo-)konzerte wegen ihres für die Zeit neuartigen Ausdrucksgehaltes, ihrer Kraft und Dynamik der Aussage große Bedeutung für die Entwicklung der klassischen Klaviermusik überhaupt. Die Konzertform hat Benda von Carl Philipp Emanuel Bach übernommen. In seinem Konzert für Cembalo und Streichorchester g-Moll fällt zunächst das besonders sorgsame Nutzen der klanglichen Möglichkeiten von Streichern und Tasteninstrument zur Intensivierung der Aussage auf. Am stärksten der Tradition verbunden ist der erste Satz (Allegro non troppo). Dunkel, energisch wirkt sein Charakter. Das Prinzip des melodischen Kontrastes bestimmt Wechsel und Ineinandergreifen von Solo- und Tutti-Partien. Eine 31taktige Orchestereinleitung exponiert das Themenmaterial. Zwei kontrastierende Perioden dominieren, werden zum substantiellen Kern des Satzes. Im weiteren Verlauf fällt eine sehr mozartnahe melodische Wendung auf, die als Seitenthema betrachtet werden könnte (der Satz ist in freier Sonatenform angelegt).

Im zweiten Satz (Andante), der in seiner Anlage dreiteilig, in seiner Ausdruckshaltung heiter-lyrisch ist, spielen die Streicher *con sordina*. Das 11taktige Einleitungstutti exponiert wiederum das thematische Grundmaterial, hier eine sehr weit gespannte, im Charakter differenzierte melodische Linie.

Mozartnähe wird vor allem im feurigen Finalsatz (Presto) spürbar. Benda meidet hier die übliche Rondoform, um mit dem letzten Satz ein Pendant zum ersten zu schaffen. Er erreicht das durch sonatenähnliche Anlage, durch die Konsequenz der thematischen Arbeit, der vier melodische Keimzellen zugrunde liegen, und durch den Ernst der Ausdruckshaltung, der bei aller spürbaren Freude an virtuoser Ausgestaltung der Solopartie erhalten bleibt.

Das Schicksalslied für Chor und Orchester op. 54 vollendete Johannes Brahms im Mai 1871 in Baden-Baden; es ist, auf Hölderlins Text, das klassisch-antike Gegenstück zur Alt-Rhapsodie, jenem reifen Zeugnis des Goethischen Sturm und Drang. Auch hier drei Strophen; aber diesmal faßt Brahms die beiden ersten zusammen und stellt, ganz dem Charakter des Textes entsprechend, dem „Langsam und sehnsuchtsvoll“ des Anfangs ein stürmisches Allegro entgegen – alles ist auf diesen dramatischen Gegensatz zugespielt. Der beginnende Es-Dur-Instrumentalsatz gehört zu Brahms' schönsten Gebilden; wieder sordinierte Streicher, wieder der leise Paukenschlag in der Tiefe, wieder die sich innig intensivierende Geigenmelodie in der Höhe. „Ihr wandelt droben im Licht“ ist eine fast choralmäßige schlichte Melodie, mild von einem Holzbläsergesang begleitet. Auf schönste weiß der Komponist harmonische Kontraste zu verwenden; bald wird das Ganze durch eine Dolce-Geigenmelodie in lichte Höhen getragen. Aus der Tiefe beginnt die zweite Strophe „Schicksallas, wie der schlafende Säugling, atmen die Himmlischen“; leise A-cappella-Klänge leiten wirkungsvoll zur Phrase „Und die seligen Augen blicken in stiller, ewiger Klarheit“ über, wieder in sich mündend. Auf ruhelosen Achtelgängen des Orchesters baut das Allegro seine weiten, synkopisch zerklüfteten Melodien auf: „Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn“; der bildhafte Text (insbesondere „ins Ungewisse hinab“) wird wieder malerisch-affektiv ausgedeutet, zuletzt über einem 54 Takte durchgehaltenen Orgelpunkt C. Hölderlin schließt mit diesem „Ungewissen“ – Brahms läßt nun in C-Dur,

im Adagio-Orchesternachspiel, das Vorspiel wieder aufleuchten. Es ist allerdings nicht, wie man denken könnte, wieder das Bild der Götter, sondern das, was die Musik dazugibt. Es ist der Gedanke des Trostes, der den klassischen Idealismus ins Menschliche führt. Worte würden hier nur stören; nicht zufällig soll die befreiende Melodie der Flöte (am Anfang wurde sie in den gedämpften Violinen gesungen) durchaus forte geblasen werden (wie Brahms mehrmals betonte), den realistischen Aspekt hervorhebend.

Schicksalslied von Friedrich Hölderlin

Ihr wandelt dröben im Licht
auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
rühren Euch leicht,
wie die Finger der Künstlerin
heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen:
keusch bewahrt
in bescheidner Knospe
blühet ewig
ihnen der Geist,
und die seligen Augen
blicken in stiller,
ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben
auf keiner Stötte zu ruhn;
es schwinden, es fallen
die leidenden Menschen
blindlings von einer
Stunde zur andern,
wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen,
jahrlang ins Ungewisse hinab.

„Ich bin in erster Linie und am meisten Künstler, und als Künstler will ich der Gemeinschaft dienen, nicht ins Leere hineinschreiben. Ich finde es als Komponist wertvoll zu wissen, wie die Zuhörer auf die Musik reagieren.“ Diese Worte Benjamin Brittens, des bedeutendsten zeitgenössischen englischen Komponisten, geben interessanten Aufschluß über seine Einstellung zum Verhältnis Künstler und Publikum. Die enge Verbundenheit mit dem Hörerkreis erscheint ihm also für den schöpferischen und nachschaffenden Musiker lebensnotwendig. Aus solcher Einsicht resultiert aber auch jenes ganz bezeichnende Merkmal seines Schaffens, das in der Gegenwartsmusik der kapitalistischen Länder durchaus nicht häufig anzutreffen ist: Brittens spontane schöpferische Kraft, sein lyrisch-melodischer Empfindungsreichtum, sein handwerklich müheloses Gestaltungsvermögen haben seine Musik in die Lage versetzt, die in westlichen Ländern leider noch oft bestehende Kluft zwischen Künstler und Gesellschaft zu überbrücken. Seine Musik hat nicht nur in England, sondern auch im internationalen Maßstab größten Widerhall bei breitesten Hörerschichten gefunden. Obwohl der englische Komponist in erster Linie ein hochbegabter Musikdramatiker mit erstaunlichem Theaterinstinkt ist, konnte er doch auch im Konzertsaal mehrfach nachhaltige Erfolge erringen (Orchesterwerke, Konzerte, Vokal- und Kammer-

musikwerke). Dieser vielseitige Musiker führt die Tradition der englischen Musik fort, die beinahe 250 Jahre lang, seit dem Tode Henry Purcells (1659–1693), unterbrochen war.

Brittens bisher einziges größer angelegtes und wohl auch bedeutendstes Orchesterwerk ist die *Sinfonia da Requiem*, 1940 als Totenopfer für die Eltern geschrieben. Der Titel dieses Werkes, insbesondere die einzelnen Satzbezeichnungen *Lacrymosa – Dies irae – Requiem aeternam*, lassen erkennen, daß der Komponist keine abstrakte Sinfonie schreiben wollte, sondern eine angemessene Form für den Ausdruck der Trauer, des Gedenkens suchte. So ist die geistige Haltung dieser Sinfonie nur gefühlsmäßig, nicht aber liturgisch der katholischen Totenmesse verwandt. In den drei pausenlos aufeinanderfolgenden Sätzen hat Britten meisterhaft Opernpathos mit sinfonischer Intensität verbunden, kommt er zu einer allgemein verständlichen realistischen musikalischen Aussage, die nuancenreich, dramatisch, lyrisch und immer wesentlich ist. Auffallend ist die Dichte, Geschlossenheit und Einheitlichkeit der motivischen Arbeit in den drei Sätzen, die nur ungenügend mit den traditionellen Bezeichnungen als Sonatensatz, Scherzo und Finale charakterisiert würden.

Der erste Satz „*Lacrymosa*“ (*Andante ben misurato*) ist ein breit angelegtes Lamento, ein Klagegesang, mit dem tonalen Zentrum D. Nach schweren, lastenden Pauken- und Klavierschlägen der Einleitung erklingt in den Celli das synkopierte, sequenzartig sich fortsetzende Hauptthema, dem Gestalt und Charakter der folgenden Themen (darunter ein Septimenmotiv des Saxophons) verwandt sind. Der Satz entwickelt sich in einem großen Steigerungsbogen. Die Musik drückt hier Trauer und Verzweiflung aus (beharrliche Synkopen im Sechachteltakt). Der zweite Satz „*Dies irae*“ (*Allegro con fuoco*) schildert die chaotische Unruhe, das Grauen und die Furcht des jüngsten Gerichts. Die musikalischen Mittel sind demgemäß greller, kontrastreicher als im unheimlich einheitlichen ersten Satz. Erregte Motorik ist das hauptsächlichste Merkmal dieses faszinierenden „Totentanzes“. Das rhythmisch profilierte Hauptmotiv beginnt – zuerst im *Pianissimo* – in den Flöten. Drohend steigert sich das musikalische Geschehen: Einwürfe der Pauken, Episoden im Blech, Läufe der Holzbläser, Trompetensignale, schließlich die Katastrophe. Als Mittelteil erscheint eine trauerähnliche Saxophonmelodie, eine Abwandlung des Trauerthemas aus dem ersten Satz. Die Reprise bringt eine erschütternde Steigerung. Bizarre Unisono-Gänge des ganzen Orchesters, Glissandi führen zu einem plötzlichen Stillstand auf dem tonalen Zentrum D. Die Unisono-Linie verliert an Heftigkeit und wird schließlich zur typisch wiegenden Begleitfigur (Harfe, Streicher) des letzten Satzes „*Requiem aeternam*“ (*Andante molto tranquillo*), dessen Dur-Thema die Flöten anstimmen. Mit seiner wiegenden Harfenbewegung gleicht es einem Schlummerlied. Der dreiteilige, formal ausgewogene Schlußsatz weist ebenfalls einen Mittelteil auf, der wieder, wenn auch nunmehr versöhnlicher, das Trauerthema abwandelt. Danach wird das melodiose Anfangsthema erneut aufgenommen und zu einem Höhepunkt geführt, der zugleich die Coda des Satzes bildet. Trauer, Verzweiflung, die Katastrophe wurden von den Kräften des Lichts und der Versöhnung überwunden. Mit diesem befreienden Schluß klingt die *Sinfonia da Requiem* aus.

VORANKÜNDIGUNGEN :

Freitag, den 17., und Sonnabend, den 18. Januar 1975, jeweils 20.00 Uhr, Kulturpalast

5. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Günther Herbig

Solisten: Andor Foldes, USA, Klavier
Barbara Gubisch, Dresden, Alt
Peter Menzel, Dresden, Tenor
Werner Haseleu, Dresden, Bariton
Fred Teschler, Dresden, Baß

Chor: Philharmonischer Chor Dresden

Werke von Katzer, Mendelssohn Bartholdy und Beethoven

Freier Kartenverkauf

Donnerstag, den 30., und Freitag, den 31. Januar 1975, jeweils 20.00 Uhr, Kulturpalast

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Hartmut Haenchen

Solist: Michail Waiman, Sowjetunion, Violine
Werke von Ives, Bach, Martin und Beethoven

Freier Kartenverkauf

Sonnabend, den 22., und Sonntag, den 23. Februar 1975, jeweils 20.00 Uhr, Kulturpalast
Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig

5. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Günther Herbig

Solisten: Renate Kraemer, Berlin, Sopran
Elisabeth Breul, Leipzig, Sopran
Annelies Burmeister, Berlin, Alt
Eberhard Büchner, Berlin, Tenor
Thomas Thomaschke, Leipzig Baß

Chöre: Rundfunkchor Berlin

Kinderchor der Dresdner Philharmonie

Werke von Schubert und Matthus

Anrecht A

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1974/75 – Chefdirigent: Günther Herbig

Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Die Einführungen in die Haydn-Sinfonie Nr. 94, in das Cembalokonzert von J. A. Benda und
in das Schicksalslied von Brahms stammen von J. P. Thilman, H. J. Schaefer und W. Siegmund-
Schultze

Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 2,85 ltG 009-1-75

Da **Zuzana Ružičková** wegen Erkrankung kurzfristig absagen mußte,
interpretiert

Maria Bräutigam, Leipzig,

das Cembalokonzert d-Moll BWV 1052 von Johann Sebastian Bach.

Das Buch ist ein wertvolles Dokument, das die Geschichte der Dresdner Philharmonie zeigt. Es enthält viele interessante Informationen über die Entwicklung der Orchester und die Arbeit der Dirigenten.

Die Dresdner Philharmonie ist ein herausragendes Orchester, das die Welt der Musik bereichert hat.

Das Buch ist ein wertvolles Dokument, das die Geschichte der Dresdner Philharmonie zeigt. Es enthält viele interessante Informationen über die Entwicklung der Orchester und die Arbeit der Dirigenten.