



dresdner  
philharmonie

9. ZYKLUS-KONZERT UND  
9. KONZERT IM ANRECHT C 1975/76

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

Sonnabend, den 22. Mai 1976, 20.00 Uhr

Sonntag, den 23. Mai 1976, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

## 9. ZYKLUS - KONZERT UND 9. KONZERT IM ANRECHT C

### HAYDN-WEBER-ZYKLUS

Dirigent: Hans-Peter Frank, Berlin  
Solist: Aurèle Nicolet, Schweiz, Flöte

**Carl Maria von Weber**  
1786-1826

**Ouvertüre zur Oper „Der Freischütz“ op. 77**

**Johannes Brahms**  
1833-1897

**Variationen über ein Thema von Joseph Haydn B-Dur  
op. 56a**

Thema (Chorale St. Antoni; Andante)

Var. I (Poco più animato)

Var. II (Più vivace)

Var. III (Con moto)

Var. IV (Andante con moto)

Var. V (Vivace)

Var. VI (Vivace)

Var. VII (Grazioso)

Var. VIII (Presto non troppo)

Finale (Andante)

PAUSE

**Edison Denisow**  
geb. 1929

**Konzert für Flöte und Orchester (1975)**

Adagio

Allegro agitato

Andante

Adagio

Uraufführung

**Joseph Haydn**  
1732-1809

**Sinfonie Nr. 103 Es-Dur  
(Mit dem Paukenwirbel)**

Adagio - Allegro con spirito

Andante più tosto Allegretto

Menuett

Finale (Allegro con spirito)



AURÈLE NICOLET, einer der besten Flötisten unserer Zeit, gleichermaßen beheimatet als Solist wie als Pädagoge, typischer Vertreter der französischen Bläser-Schule, stammt aus Neuchâtel (Schweiz), wo er 1926 geboren wurde. Schon im Alter von zwölf Jahren trat er erstmalig in der Öffentlichkeit auf. Er studierte Flöte (Jaunet) und Komposition (W. Burkhard) in Zürich und in Paris. Erste Preise gewann er während seines Studiums am Pariser Conservatoire und beim Internationalen Musikwettbewerb in Gené (1948). Nach Tätigkeiten im Tonhalle-Orchester Zürich und in Winterthur holte ihn Wilhelm Furtwängler 1950 als Soloflötisten zu den Berliner Philharmonikern, denen er bis 1959 angehörte. Seitdem ist seine Karriere gekennzeichnet durch eine Vielzahl von Konzerten im In- und Ausland. Er musizierte unter den Dirigenten Furtwängler, Ansermet, Celibidache, Keilberth, Sawallisch, Solti, Maazel, Boulez und vielen anderen. Der prominente Künstler ist ständiger Gast der internationalen Festspiele. Er produzierte zahlreiche Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen. Aurèle Nicolet, der auch bei den Sommerkursen des Mozartaums in Salzburg lehrt, ist Professor an der Hochschule für Musik in Freiburg. Zu den Ehrungen, die dem weltberühmten Künstler in den letzten Jahren zuteil wurden, gehört auch der Horrat-Cohen-Musikpreis 1967. Aurèle Nicolet musizierte bereits 1967 mit der Dresdner Philharmonie.

HANS-PETER FRANK, geboren 1937 in Dresden, studierte 1955 bis 1959 an der Hochschule für Musik in seiner Heimatstadt (Klavier bei Prof. Schneider-Marfels, Dirigieren bei Prof. E. Hintze). Bereits während des Studiums trat er öffentlich als Pianist auf (u. a. mit der Dresdner Philharmonie unter Heinz Bongartz und Kurt Masur mit dem Schumannschen Klavierkonzert). Das erste Engagement führte ihn 1955 bis 1961 als Solorepetitor an das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin. Danach wurde er als Solorepetitor mit Dirigierverpflichtung und als Assistent von Prof. Otmar Suitner an die Staatsoper Dresden verpflichtet. In den Jahren 1962 bis 1965 war er auch ständiger Begleiter von Peter Schreier. Von 1965 bis 1973 wirkte Hans-Peter Frank als 1. Kapellmeister am Deutschen Nationaltheater Weimar und widmete sich hier einer umfangreichen Tätigkeit in Oper und Konzert. Seit 1973 ist der Künstler als Dirigent und stellv. künstlerischer Leiter des Berliner Sinfonie-Orchesters tätig. Gastspiele führten ihn in verschiedene Städte der DDR, nach Frankreich, Japan, Rumänien, in die CSSR und in die BRD.



## ZUR EINFÜHRUNG

Unser heutiges Konzert wird eröffnet mit Carl Maria von Webers Overtüre zu seiner Oper „Der Freischütz“ (1821). Diese Komposition ist wie das gesamte Werk, das nach Mozarts „Zauberflöte“, Beethovens „Fidelio“ und vor Richard Wagners Musikdramen den bedeutendsten deutschen Beitrag zur Gattung Oper darstellt, eine Musikschöpfung von einzigartiger menschlicher Aussagekraft. Musik dieser Art konnte nur ein Musiker schaffen, der wie Weber innig mit der Natur, der deutschen Landschaft verbunden war, der aus dem Leben und Empfinden des Volkes heraus musizierte. Formel ist die „Freischütz“-Overtüre – wie Mozarts „Zauberflöten“-Overtüre und Beethovens drei Leonoren-Overtüren – eine Tondichtung, die den wesentlichsten Ideeninhalt der Opernhandlung nach klassisch-sinfonischem Prinzip verarbeitet. Der in der Oper gestaltete Sieg des Guten über das Böse hat denn auch in der Overtüre vollendeten künstlerischen Ausdruck gefunden. Dabei weist dieses geniale Tonstück trotz vieler Klangmalereien nichts Äußerlich-Programmatisches auf. Alles entspringt vielmehr logischer, innerer musikalischer Entwicklung. Nach einer knappen, feierlichen Streichereinführung erklingt in den Hörnern jene volkstümliche Weise, die stimmungshaft den Schauplatz der Opernhandlung charakterisiert: den deutschen Wald. Im anschließenden c-Moll-Allegro entsteht sodann vor dem Hörer die Dusterheit der Walfschlucht-Szene, die Welt des schwarzen Jägers Samiel (drohend klopfende Bässe, Streichtremoli, tiefe Klarinetten). Dieser schauerlich-dramatischen Szene folgt unversehens ein friedliches Bild, eine Klarinettenmelodie, unterstützt von den ersten Violinen: Agathes Liebeslied. Nach sinfonischem Prinzip erfolgt nun die Wiederkehr der kontrastreichen Themen und Stimmungen. Ein jubelnder C-Dur-Fortissimoakkord schließlich kündigt den Sieg des Guten an. Nachmals erklingt Agathes Liebesmelodie, nun zum strahlenden Schlußhymnus gesteigert.

Mit seinen Serenaden und besonders mit den Variationen über ein Thema von Joseph Haydn in B-Dur op. 56a schuf Johannes Brahms gleichsam Vorstudien für seine vier Sinfonien, deren erste er 1876 vollendete. Obte er sich in den Serenaden in der Beherrschung klassischer Formen im Sinne Haydns und Mozarts, so brachten ihm die Haydn-Variationen aus dem Jahre 1873 – unter dem Einflusse der Beethovenschen Sinfonik – weitere Sicherheit in der thematisch-motivischen Arbeit. Brahms' klassische Haltung hatte sich also um diese Zeit – das Deutsche Requiem und viele seiner meisterlichen Liedschöpfungen waren schon entstanden – wesentlich gefestigt. Auch räumlich war er der Welt der Wiener Klassik nähergekommen, hatte er sich doch in der Donaumetropole niedergelassen. Aber noch ein weiteres Kennzeichen der Brahms'schen Tonsprache soll hier vermerkt werden, weil es in den Haydn-Variationen bereits ausgeprägt ist: die Neigung und Fähigkeit des Komponisten zur Form- und Stilsynthese, seine Gabe, sinfonische Entwicklungen bei konträrpunktischer Anlage geradezu kammermusikalisch subtil zu gestalten. Das Thema, das den Haydn-Variationen zugrunde liegt und am Beginn des Werkes in seiner reizvollen Originalgestalt erklingt, entnahm Brahms dem zweiten Satz von Haydns Feldpartita B-Dur für zwei Oboen, zwei Hörner, drei Fagotte und Serpent: eine Andante-Melodie mit der Überschrift „Charale St. Antoni“, die vermutlich von einem alten burgenländischen Wallfahrtslied stammt. Mit den Variationen über dieses Thema schuf Brahms eines der bedeutendsten Variationenwerke der deutschen Musikliteratur überhaupt, dessen Anregungen bis hin zu Reger und Hindemith spürbar bleiben. Das Werk wurde übrigens in zwei Fassungen geschrieben, für zwei Klaviere und für Orchester. In acht Variationen, die satztechnische Kabinettstücke sind, wird eine Fülle herrlichster Musik verströmt, deren phantasievoller Einfallsreichtum, Formvollendung und gedanklich-

geistige Tiefe auch den Hörer fasziniert, der den Variationenzyklus nicht rationell aufnimmt, sondern die Ausdruckskraft dieser Musik gewissermaßen „unbelastet“ auf sich wirken läßt. Der Höhepunkt der Komposition ist das Andante-Finale, eine Chaconne, in der siebzehmal ein aus dem Thema entwickelter Baßgang wiederholt wird, über dem sich neue Tonfiguren und Melodien erheben, bis das Hauptthema den festlichen Ausklang herbeiführt. Clara Schumanns Worte über das Werk, die sie anlässlich einer Leipziger Aufführung Anfang 1874 dem Dirigenten Hermann Levi schrieb, sind symptomatisch für die Begeisterung, die diese Komposition auslösen kann, und seien darum hier wiedergegeben: „Die Variationen sind zu herrlich! Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Charakteristik einer jeden Variation, die prächtige Abwechslung von Anmut, Kraft und Tiefe oder die wirkungsvolle Instrumentation – wie baut sich das auf, mit welcher Steigerung bis zum Schluß hin! Das ist Beethovenscher Geist von Anfang bis Ende.“

Der prominente sowjetische Komponist Edison Denisow, 1929 in Tamsk (Sibirien) geboren, erwarb 1951 an der Universität seiner Heimatstadt das Diplom als Mathematiker. 1951 bis 1956 studierte er am Moskauer Konservatorium Komposition bei Wissarion Schebalin und erhielt anschließend eine dreijährige Aspirantur am gleichen Institut. Seit 1959 wirkt er selbst als Lehrer für Kontrapunkt und Instrumentation am Moskauer Konservatorium. 1956 wurde er Mitglied des Komponistenverbandes der UdSSR und ist seit 1966 Mitglied der Leitung des Moskauer Komponistenverbandes.

Während des Studiums setzte sich Denisow besonders mit dem Schaffen Schostakowitschs und Strawinskys auseinander, während der Aspirantur mit russischer Folklore. Seit 1960 erfolgte eine aktive Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik, was sich erstmals in den „Variationen für Klavier“ und sodann in vollendeter Form in der „Musik für 12 Blasinstrumente und Pauken“ niederschlug. In den letzten Jahren traten andere kompositorische Techniken, vor allem der mobilen Struktur, speziell Aleatorik („Crescendo und Diminuendo“ für Streicher und Cembalo, 4. Satz von „Sonne der Inkas“, Ode für Klarinette, Klavier und Schlaginstrumente) und Collagetechnik (Streichtrio, „Silhouetten“ für Flöte, 2 Klaviere und Schlagzeug), in das Blickfeld des Komponisten. Die Hauptwerke der letzten Zeit lassen eine Synthese der verschiedensten modernen Kompositionstechniken erkennen, die seine eigene Handschrift ausgeprägt haben. Entstanden in den 60er Jahren vor allem Kammermusikwerke, so folgten seit 1970 verschiedene größere Orchesterwerke („Malerei für großes Orchester“, „Herbstlied“ für Sopran und großes Orchester, die im Auftrag des Leipziger Peters-Verlages komponierten Solokonzerte für Cello und Klavier). Neben den großen Orchesterwerken besteht das Hauptwerk des Komponisten in Vokalzyklen mit Kammerorchester („Keunergeschichten“ nach Brecht, im Auftrag der Deutschen Staatsoper Berlin geschrieben, 1966; „Sonne der Inkas“ nach Gabriela Mistral, 1964; „Italienische Lieder“ nach Alexander Blok, 1964; „La vie en rouge“ nach Boris Vion, 1973).

Edison Denisow, dessen Werke nicht nur in der Sowjetunion, sondern in zahlreichen Ländern Europas und in Übersee aufgeführt wurden und werden, teilte zu der heute ihre Uraufführung erlebenden Komposition folgendes mit: „Das Konzert für Flöte und Orchester wurde in den Monaten Juli, August und September 1975 in Sortavala und Moskau im Auftrag der Dresdner Philharmonie geschrieben. Es ist Aurèle Nicolet gewidmet. Der viersätzigste Zyklus des Werkes ist so gestaltet, daß die äußeren Sätze – zwei Adagios – musikalisch ähnlich sind (sie beginnen mit ein und derselben Flötenfigur). Im ersten Satz musiziert die Flöte innerhalb der Grenzen der ersten und zweiten Oktave und erfaßt lediglich in der Kadenz das höhere Register. Eine große Rolle spielen im ersten und letzten Satz Mikrintervalle (vierteltönige Intonationen), die, wie auch im Cellokonzert, reine Ausdrucksfunktionen besitzen.“



Der zweite Satz (Allegro agitato) nutzt die Instrumente nicht als Ensemble (wie im ersten Satz), sondern als Masse. Eine Anzahl Instrumente (Klarinette piccolo, Holzblock, 3 Bongas, 2 Tomtom), die im ersten Satz nicht erklangen, werden neu eingeführt. In der Flötenpartie treten Sprünge über große Intervalle und neue Maßnahmen der Timbrebeseitigung (slap; Klappengeräusche) auf. Der dritte Satz (Andante) ist ein Choral für Soloflöte und 18 Streicher. Im Schlußteil erklingen erstmals Röhrenglocken. Der Satz wird mit der Vereinigung zweier Monogramme beendet: B-Es-E-D-A (Röhrenglocken) und E-D (Flöte). Das abschließende Adagio führt zur Musik und zum Instrumentarium des ersten Satzes zurück, wobei aber bereits von den ersten Takten an sich ein allmähliches Eindringen des Materials der beiden mittleren Sätze (das Motiv B-Es-E-D-A erklingt beispielsweise bereits im zweiten Takt in der Harfe) vollzieht. Das Orchester, das dem Solainstrument gegenübergestellt wird, ist lediglich mit drei Klarinetten, verschiedenen Schlaginstrumenten, Vibraphon, Celesta, Harfe und 18 Streichern (6 Violinen, 5 Bratschen, 4 Violoncelli und 3 Kontrabässe) besetzt.

Joseph Haydns Sinfonie Nr. 103 Es-Dur („Mit dem Paukenwirbel“) entstand im Jahre 1795 während seines zweiten Aufenthaltes in England. Die Bezeichnung „mit dem Paukenwirbel“ erhielt sie deshalb, weil das einleitende feierliche Adagio mit einem langen, leisen Paukenwirbel beginnt, der fast am Schluß des ersten Satzes, wo ein Stück des Anfangsadagios wiederholt wird, nochmals erklingt. Diese Sinfonie ist mit der 1791 entstandenen „Sinfonie mit dem Paukenschlag“ nicht zu verwechseln. Haydn war auch im betagten Alter ein wagemutiger und experimentierfreudiger Komponist. Er schuf soviel Neues in der Musik, daß er auf seine Zeitgenossen so wirkte, wie heute manche zeitgenössischen Komponisten. Über den Paukenwirbel, einem instrumentalen Effekt, den man damals nicht ohne andere Instrumente einzusetzen wagte, war man empört, und man diskutierte so wie heute über bestimmte Beckenschläge. Aber Haydn wagte diese Kühnheit doch, die man heute als solche nicht mehr empfindet.

Wehmütig-heiter setzt das erste Thema des ersten Satzes ein, der im lebhaften Sechachteltakt steht. Das zweite Thema dieses Satzes erhält durch die Oboe einen besonderen Liebreiz. Die Kunst der Durchführung, manchmal kammermusikalisch durchsichtig und duftig, gibt beredtes Zeugnis von Haydns großem, meisterlichem Können. Im Andante, dem zweiten Satz, entwickelt Haydn aus einem schlichten, fast volkstümlichen Thema eine Kette von schönen, das Thema vertiefenden Variationen, wobei auch verschiedene Soloinstrumente zu Worte kommen. Das Menuett nimmt stark auf den Ländlerton Bezug, das Trio wird von wenigen Instrumenten bestritten und ist deshalb ein wirksamer Gegensatz zum Menuett. Der Schlußsatz, ein Rondo, fängt mit einem Hornsignal an, worauf das eigentliche Rondothema einsetzt. Dieses Rondo hat unverkennbar einen Zug ins Großartige.

### Carl Maria von Weber und Dresden (III)

Gegen starken Widerstand, der sogar zu einem zeitweiligen Verbot führte, setzte Weber in Dresden allmählich eine neue Orchesterordnung durch. Statt der bisher gebräuchlichen bunt durcheinandergewürfelten Sitzweise faßte er die Orchestermitglieder nach Stimmgruppen zusammen. Außerdem gebrauchte er von Anfang an den Taktstock, statt, wie es bis dahin üblich gewesen war, vom Cembalo oder Klavier aus mit der Hand Zeichen zu geben. Überhaupt muß er als Dirigentenpersönlichkeit von starker Ausstrahlungskraft gewesen sein. 1821 versuchte er, Abonnementskonzerte in Dresden einzubürgern, die jedoch kühl aufgenommen wurden und wenig Teilnahme fanden. Gleichwohl holte er sich als Solist seines gerade eben vollendeten Konzertstücks für Klavier und Orchester I-Moll op. 79, seines letzten großen Virtuosenwerkes, in einem solchen Abonne-

mentskonzert am 30. November 1821 mit der Kapelle einen seiner schönsten Erfolge.

Die nötige Kraft, den zahlreich auftretenden Schwierigkeiten und Enttäuschungen im Amte, den Intrigen von Hof- und Theaterleuten gegenüber sich immer wieder behaupten, überhaupt das riesige Arbeitspensum bewältigen zu können, gewann Weber aus seiner Häuslichkeit, aus der harmonischen Gemeinschaft mit Caroline Brandt, mit der er Ende 1817 den Ehebund geschlossen hatte. Im Hinblick auf die zunehmende Kehlkopf- und Lungenschwindsucht des Meisters, im Hinblick vor allem auf das Gedeihen seines schöpferischen Werkes kam dieser Häuslichkeit allergrößte Bedeutung zu. Webers bezaubernde menschliche Tugenden sind oft gerühmt worden. Wie sinnfällig kommen sie zum Ausdruck in jenem Brief vom 11. März 1817 an die nach in Prag weilende Braut, als er endlich in Dresden nach vorübergehender Quartiernahme in einem kleinen Haus des Italienischen Dörfchens und in der damaligen Ostra-Allee die richtige Wohnung gefunden hatte:

„Mux! Mux! Mux! Ich hab ein Quartier!! und! Nun! ein schönes, wenns mir schon äußerst sehr gefällt, und Du weißt, daß ich ein bischen-eigen darin bin, so kann ich schon hoffen, daß es meinem Schneefuß auch behagen wird. Erstens ist's auf dem Altmarkt, aber – 3 Treppen! aber gute Treppen, und da werden die Liebhaber nicht so fort kommen, – dann alles unter einem Schloß, der ganze Stock, vorn heraus ein sehr großes Vorzimmer, dann 2 schöne Zimmer, und ein Schlafzimmer mit Alkoven, alles sehr nobel, dann kommt ein Arbeitszimmer für mich, dann Zimmer für Bediente, Köchin, Speisekammer, eine helle herrliche Küche, großer Boden, Keller, Mangel im Hause, Wagenplatz – und kostet freilich 150 g; aber angenehm zu wohnen ist wohl einige Thaler werth, und unter 120 g hätte ich auf jeden Fall keins bekommen, ich habe also auf der Stelle alles richtig gemacht und 10 g drauf gegeben, damit uns keiner wegschnappt. Ich bin so vergnügt und froh darüber, daß ich Dir gar nicht genug sagen kann, denn ich hoffe, es wird Dir gefallen. Der größte Vortheil ist auch der, daß die Zimmer alle schön gemalt und in gutem Zustande sind, wir also nichts hinein zu stecken brauchen, was sonst beinahe bei allen Quartieren der Fall ist. Nun adje, muß ins Theater, hab Dir nur in aller Eile meinen guten Fund melden wollen.“

Im Dezember 1817 bezog das junge Paar diese Wohnung. Zum Jahresende trug Weber in sein Tagebuch folgende Bemerkung ein: „Ernst, liebevoll und feierlich das Jahr beschlossen. Gott gebe seinen Segen auch weiter, wie er ihn bisher so überaus gnädig verliehen, und mir damit die Kraft, meine gute Caroline glücklich zu machen, und als ein tüchtiger Künstler der Kunst und dem Vaterland Ehre und Nutzen zu bringen, und mir die Freude.“ Es begann die „Freischütz“-Zeit. Drei Jahre benötigte der Komponist für dieses Werk, das zum Inbegriff der deutschen Volksoper werden sollte, dessen Berliner Uraufführung am 18. Juni 1821 einen einzigartigen Sieg der deutschen Nationaloper brachte. In ganz besonderer Weise ist die Entstehung des „Freischütz“ wie auch der nachfolgenden Werke mit einer Örtlichkeit, mit einer Landschaft in der näheren Umgebung Dresdens verbunden, über die der Weber-Biograph Hans Schnoor folgendes geäußert hat:

„Über den Sommermonaten des Jahres 1818 steht zum ersten Male das Wort Hosterwitz. Hier befindet sich noch heute das Haus, in dem Weber die glücklichsten Stunden seines Lebens verbracht hat. Carus hat es gemalt, Wildenbruch hat die Stätte besungen, wo Weber die tausend Quälereien des ‚künstlerischen Trainwesens‘ wenigstens vorübergehend vergaß. Carl und Caroline hatten dies Asyl, ein Winzerhäuschen, im Frühling auf ihren Wanderungen entdeckt. Am 18. Juni bezogen sie den ersten Stock des ‚sehr ländlichen‘ Heims. Wenn es eine Weber-Gedächtnisstätte gibt, die nach den Zauber jener Zeit bewahrt hat, dann ist es Hosterwitz. Das Elbtal bei Pillnitz ist eine geistige Landschaft; das erklärt den Reichtum an Erinnerungen. Kaum übersehbar sind die Namen,

die sich mit der Vorstellung heiterer Feste des Geistes in der Umgebung des Lustschlosses Pillnitz verbinden: Schiller, Kleist, Jean Paul, Tieck, Humboldt, Bettina von Arnim, Caspar David Friedrich, Ludwig Richter, Richard Wagner. Der Blick aus Webers Fenster über Gärten und Felder, die blauen, feingzeichneten Konturen der Rebenhügel, das ‚smaragdenste, ernsteste Waldesgrün‘ des Keppgrundes, die ländliche Wirtschaft mit der Kegelbahn, der Borsberg und andere altberühmte Aussichtspunkte, der etwas fernere Meixgrund mit seiner ‚geschlossenen Halle von Buchengrün und moosigem Gestein‘ – all das lebt heute wie damals. Die Zeit ist hier draußen Weber zuliebe gleichsam stehen geblieben. Es ist die Pillnitzer Landschaft, der wir die künstlerische Eingebung zahlreicher Weberscher Schöpfungen zu danken haben.“

Der Sohn des Meisters und sein erster Biograph, Max Maria von Weber, hat das namentlich mit Beispielen aus dem „Freischütz“ begründet: „Weber komponierte eigentlich immer. Die Welt bestand für sein geistiges Leben nur aus Tönen. Farbe, Form, Zeit und Raum übersetzten sich in seinem Innern, vermöge eines geheimnisvollen Prozesses, in Klänge. Ebenso zog sein Ohr aus dem verworrensten Geräusche, dem tonlosesten Lärme die wirksamsten und originellsten Harmonien. Reisen und Spaziergänge übermittelten sich seinem Gedächtnisse wie ebenso viele musikalische Dichtungen. Geschickt ökonomisch mit seinen Gedanken, wie Weber war, ließ er doch auch diejenigen Teile dieser flüchtigen Erscheinungen, die er nicht sofort als von bleibendem Werte erkannte und als solche für seine höheren Zwecke beiseite legte, durchaus nicht verkommen, sondern verstand sie in seinen unvergleichlichen Klavierphantasien, mit ihrer ganzen Lebensfülle, zu reproduzieren, indem er die Gegend, die äußere Erscheinung, die ihm die musikalischen Motive geliefert hatte, in der Erinnerung vor seinem Geiste vorüberziehen ließ und dann gleichsam abspielte. Daher kam es denn auch, daß, wie sich Personen, die ihn phantasieren gehört haben, erinnern, seine Phantasien oft den Hörern deutlich Pfad und Weg zeigten, auf denen er zu den bleibend schönen Aussichtspunkten seiner niedergeschriebenen Kompositionen gelangt war und dadurch doppelten Reiz erhielten. Man muß aber aus dieser Weise, in der die Außenwelt die Musik aus Webers Innern hervorlockte, nicht schließen wollen, daß Ähnliches das Ähnliche hervorrief. Die großartigste Gegend konnte, vermöge der wunderbaren Verkettung der Gedanken und des Gegenklanges der Empfindungen, das drolligste Capriccio, der heiterste Sonnenaufgang ein sehnsüchtiges Adagio erzeugen.“

Hier darf nun die vielzitierte Anekdote nicht fehlen, wonach Weber, wie sein Sohn überliefert hat, zum Lachchor der Bauern im 1. Akt des „Freischütz“ durch einige unerträglich falsch intonierende alte Weiber während eines schläfrigen Nachmittagsgottesdienstes in der Pillnitzer Kapelle inspiriert wurde. Ein anderes Hosterwitzer Beispiel sei nicht vergessen: die Wolfsschluchtmusik wurde in ihren Grundlinien während einer Fahrt Webers nach Pillnitz an einem Nebelmorgen entworfen, als sich Wolkenmassen vielgestaltig um den Wagen ballten und lösten – eine Stimmung übrigens, wie sie der Maler Caspar David Friedrich auf seinem Bild „Nebel im Elbtal“ festgehalten hat.

Dr. habil. Dieter Härtwig

#### VORANKÜNDIGUNG :

Sonnabend, den 5. Juni 1976, 20.00 Uhr, Anrecht B

Sonntag, den 6. Juni 1976, 20.00 Uhr, Anrecht C 2

Festsaal des Kulturpalastes

Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig

10. ZYKLUS-KONZERT UND 10. KONZERT IM ANRECHT C

Abschlußkonzert der Carl-Maria-von-Weber-Tage der DDR 1976

Dirigent: Günther Herbig

Solist: Hans Samuelsson, Schweden, Fagott

Werke von Weber und Hindemith

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1975/76 – Chefdirigent: Günther Herbig

Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 2,85 T. ItG 009-36-76