



resdner
hilharmonie

6. PHILHARMONISCHES KONZERT
1977/78



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

Freitag, den 13. Januar 1978, 20.00 Uhr
Sonnabend, den 14. Januar 1978, 20.00 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes

6. PHILHARMONISCHES KONZERT ●

Dirigent: Herbert Kegel
Solist: Manfred Scherzer, Dresden, Violine

Georg Friedrich Händel Concerto grosso B-Dur op. 6 Nr. 7
1685–1759

Largo
Allegro
Largo e piano
Andante
Hornpipe

Wolfgang Amadeus Mozart Maurerische Trauermusik c-Moll KV 477
1756–1791

Adagio

Alban Berg
1885–1935

Konzert für Violine und Orchester

Andante-Allegretto
Allegro-Adagio

PAUSE

Robert Schumann
1810–1856

Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120

Ziemlich langsam – Lebhaft/
Romanze (Ziemlich langsam) Scherzo (Lebhaft)
Langsam-Lebhaft



MANFRED SCHERZER wurde 1933 in Dresden geboren. Er studierte bei seinem Vater und bei Gustav Havemann in Berlin. Bereits 1950 wurde er an die Dresdner Staatskapelle verpflichtet, 1954–1973 wirkte er als 1. Konzertmeister an der Komischen Oper Berlin und war von 1973–1975 Solist und 1. Konzertmeister des Gewandhausorchesters Leipzig. Seitdem widmet sich der Künstler seinen umfangreichen solistischen Verpflichtungen (in fast allen europäischen Ländern, in den USA, in Südamerika, Japan und China), seiner Lehrtätigkeit als Professor für Violinspiel an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden (seit 1976) und als Leiter des von ihm gegründeten Dresdner Kammerorchesters (aus Lehrkräften der Musikhochschule). Besondere internationale Erfolge errang er in New York, Washington, London, Wien, Salzburg sowie beim Dubrovnik-Festival, Flandern-Festival, Maggio Musicale Fiorentino und bei den Budapester Festwochen. 1969 erhielt der Künstler den Preis der Musikkritik in Berlin, 1964 den Kunstpreis und 1972 den Nationalpreis der DDR. Bei der Dresdner Philharmonie war Prof. Scherzer seit 1958 wiederholt zu Gast, begleitete auch das Orchester als Solist auf Konzertreisen in die UdSSR (1970), CSSR (1975), nach Bulgarien (1972) und Österreich (1973).

ZUR EINFÜHRUNG

Georg Friedrich Händels Orchesterkunst zeigt seine gültigste Ausprägung in den 12 Concerti grossi op. 6 (London 1739), die neben Bachs Brandenburgischen Konzerten (1721) die höchste Repräsentation deutscher Instrumentalmusik großen Formats vor den Wiener Klassikern verkörpern. Immer wieder beeindruckten aufs neue an dieser nur für Streichorchester geschriebenen Werkgruppe die geniale, mit Würde gepaarte Einfachheit, die innere Größe und Heiterkeit des Ausdrucks bei aller Leidenschaft und Pathetik. In der Melodiebildung nahm Händel Anregungen von A. Corelli und dem italienischen Gesangsstil auf und entwickelte diese weiter.

Dem heute erklingenden Concerto grosso B-Dur op. 6 Nr. 7 gab der Händel-Forscher Walter Serauky den Namen „Konzert der Lebensfreude“, da die frohen, heiteren Sätze in dem Werk überwiegen. So erinnert das humoristische Thema der an zweiter Stelle stehenden Allegro-Fuge an das Gackern einer Henne. Beschwingt und froh ist auch der Charakter des Andante und neckübermütig gibt sich der lustige Kehraus des altenglischen Schalmelientanzes „Hornpipe“.

Eine völlig andere Ausdruckswelt begegnet uns in den beiden nächsten Werken des ersten Programmteiles, die sich – wenn auch von verschiedener Position – mit dem Problem des Todes auseinandersetzen. Der Tod zweier einflußreicher Brüder der Freimaurerloge „Zur gekrönten Hoffnung“ in Wien veranlaßte Wolfgang Amadeus Mozart, der 1785 dieser Loge beigetreten war, ein Werk für die Trauerfeierlichkeiten am 17. November 1785 zu schreiben: die Maurerische Trauermusik c-Moll KV 477. Über die Gründe, die Mozarts Eintritt in die Freimaurerloge veranlaßten, lesen wir in Hermann Aberts Mozart-Biographie: „Wir kennen Mozarts Bedürfnis nach Freundschaft und sein Humanitätsideal als die Grundlage seiner Sittlichkeit. Ergriffen von dem Drange jener Zeit, den Glauben vom äußerlichen Gottesdienst zu lösen, das Verhältnis zum Nächsten, zum Menschenbruder aus den Fesseln des Herkömmlichen zu befreien, fand Mozart in den Reihen der Logenbrüder die Mehrzahl der gebildeten Männer wieder, denen er auch in der Gesellschaft auf Schritt und Tritt begegnete; mit ihnen sich zur Lösung der höchsten Fragen zu vereinen, seine Hilfsbereitschaft zu bestätigen und seinem Freundschaftsbedürfnis zu genügen, schien ihm besonders erstrebenswert.“ Da die Musik bei den Versammlungen der Freimaurer eine große Rolle spielte, schrieb Mozart eine Anzahl von Kompositionen für bestimmte Veranstaltungen. Obgleich er bis zu seinem Tode den aufklärerischen, fortschrittlichen Ideen der Freimaurer, die in den geistigen Strömungen des 18. Jahrhunderts gegen die feudale Unterdrückung eine große Rolle spielten und vor allem den Gedanken der Menschenverbrüderung pflegten, anhing und ihnen in seiner „Zauberflöte“ den höchsten künstlerischen Ausdruck verlieh, hat doch keiner der zahlreichen, durchaus begüterten Logenbrüder 1791 das unwürdige Armenbegräbnis des Meisters verhindert. Auch die in der Loge

nach Mozarts Hinscheiden gehaltene Trauerrede bezeugt zwar das Ansehen, das er in diesem Kreis genoß, die schönen Worte vermögen jedoch nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Verwirklichung der von den Freimaurern verkündeten hohen Ziele in der Praxis nur selten geschah.

Mozarts Maurerische Trauermusik ist bei aller Kürze ein bedeutendes, ernstes Werk von tiefem Ausdrucksgehalt, Zeugnis der Innerlichkeit des Meisters. Die Cantus-firmus-Technik des Stückes läßt an die Choralfantasien der „Zauberflöte“ und des Requiems denken. Als Cantus firmus verwendete Mozart eine trauermarschartig eingerichtete Melodie, der Bußpsalmen zugrunde liegen. Nach seufzender Bläserleinleitung bringen die Streicher ein schmerzliches Thema. Nach düsteren Bläserakkorden stimmt eine ungewöhnlich und dunkel klingende Bläsergruppe (Oboen, Klarinette, Bassethörner, Kontrafagott) die Melodie des Trauermarsches an. Danach steigert sich der schmerzliche Ausdruck, ehe die Trauermusik pianissimo verklingt.

Der österreichische Komponist Alban Berg, anfänglich kleiner Wiener Beamter, in den Jahren 1904 bis 1910 Schüler von Arnold Schönberg, dessen spätere Kompositionsmethode „mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ in persönlicher Modifizierung Grundlage seines Schaffens wurde, 1930 zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste ernannt und 1933 von den Faschisten verfeimt und verboten, schuf mit seiner 1925 von Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper uraufgeführten Oper „Wozzeck“ ein Hauptwerk des musikalischen Expressionismus, das würdig neben den Leistungen der expressionistischen Maler Marc, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Kokoschka steht. Das nicht sehr umfangreiche, jedoch höchst bedeutende Gesamtwerk Bergs gipfelt fraglos im musikdramatischen Teil, ausgenommen sei das Violinkonzert, vollendet vier Monate vor seinem Tode am Weihnachtsabend 1935 in Wien, ein Werk, zu dessen Gunsten er die Arbeit an der Oper „Lulu“ abbrach. Auch hier haben wir – wie im „Wozzeck“ – eine der hervorragendsten musikalischen Kunstäußerungen der ausklingenden bürgerlichen Kunstepoche vor uns, eine Komposition, die die zwingenden lyrischen und dramatischen Qualitäten ihres Autors, seine unerhörte Tiefe der Empfindung, seine ausgesprochene Leidenschaftlichkeit wie seine sensitive Feinnervigkeit und Schwermut offenbart. Die neuartige Tonsprache Alban Bergs, die sich nicht zuletzt in einer spannungsgeladenen Harmonik äußert, empfindet man heute trotz ihrer typisch expressionistischen Haltung als klassisch-allgemeingültig.

Bergs Violinkonzert ist „dem Andenken eines Engels“ gewidmet, der 18jährig an Kinderlähmung verstorbenen Manon, Tochter der Witwe des Komponisten Gustav Mahlers aus zweiter Ehe mit dem Bauhausarchitekten Gropius. Der erste Satz des Werkes zeigt das lebensfrohe Kind, der zweite sein Sterben und die „Befreiung vom Tod“ (eine gewisse Parallele läßt sich also zu „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss ziehen. Dennoch: welch ein Unterschied!). Ein tragisches Schicksal wollte es, daß dieses in künstlerischer und menschlicher Einsamkeit geschaffene Opus der „Schwanengesang“ des Komponisten werden

sollte. Die Schatten eines nahen Todes geistern über dem ergreifenden musikalischen Geschehen, in dem sich Programmatisches und Absolutes, Expressives und Konstruktives zu symbolischem Ausdruck verdichten. Bei ernstem, elegischem Grundcharakter, nur episodenhaft konzertant-virtuos aufgelockert, besitzt das Violinkonzert zwei Hauptteile, die in sich nochmals zweigeteilt sind: I. Andante-Allegretto, II. Allegro-Adagio. Am ehesten vielleicht dringt man in das Wesen des Werkes, in seine Organik ein, wenn man mit der ungewohnten Satzfolge (langsam, lebhaft, schnell, sehr langsam) bildhafte Vorstellungen verknüpft: der erste Satz gibt die Anmut und Reinheit, die ungebrochene Laune und Heiterkeit des Kindes wieder, das schon auf seinem Schmerzenslager liegt (Andante), im Allegretto scheint es zu träumen. Im zweiten Satz gestaltet der Komponist die Sterbeszene mit visionärer Eindringlichkeit. Das schmerzhaft zerrissene Allegro schildert das Aufbäumen des kranken Mädchens gegen den Tod, das Adagio sein Sterben, seine ergreifende „Verklärung“.

Für den musikalischen Aufbau des Werkes entscheidend wird das am Beginn und Schluß des Andante erscheinende Quintenmotiv, das im Allegretto wieder auftaucht, zu Anfang des Allegro von den Streichern und Bläsern „verzerrt“ wird und im Schlußakkord des Adagio im gedämpften Streicherklang „erlischt“. Zu diesem Motiv stehen in engster Beziehung die Hauptgedanken der einzelnen Sätze, die aus einer zwölftönigen Terzenreihe entwickelt werden. Im Allegretto begegnen (mit regelrechter dreimaliger Triobildung bei Wiederholung des Hauptsatzes) walzer- und ländlerhafte Anklänge, ein Kärntner Volkslied scheint Berg inspiriert zu haben. Der Todeskampf im zweiten Satz (Allegro) wird durch eine erregte Kadenz des Soloinstruments mit Orchesterbegleitung dargestellt. Als eine der großartigsten Stellen empfinden wir – ähnlich dem Einsatz des BACH-Themas in der „Kunst der Fuge“ – gegen Ende des zweiten Satzes, im Adagio, den Eintritt des Bachschen Sterbedorales „Es ist genug“ (aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“), der dann völlig organisch in die Zwölftonstruktur eingefügt wird. Der Gefühlsausdruck dieser Stelle ist einzigartig und weist mit Entschiedenheit auf die Neuartigkeit der Bergschen Tonsprache hin, die, „eine Verschmelzung von Klangfarbe und Harmonik“, in „Vergeistigung die musikalischen Elemente neu zusammenfaßt“ (Wärner). Der Bach-Choral setzt zuerst in der Solovioline ein (Berg unterlegte ihm die Worte: „Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spann mich doch aus“). Darauf erscheint er – in der originalen Bachschen Harmonisierung! – in den Holzbläsern. Diesem Gesang zwischen Violine und Holzbläsern folgt eine hymnische Steigerung, die in einem erschütternden, leidenschaftlichen Orchesterausbruch gipfelt. Der Satzousklang – kontrastierend zu dieser Erregung – wirkt verklärt.

Robert Schumanns 4. Sinfonie in d-Moll op. 120 ist sein sinfonisches Hauptwerk. Sie entstand in seiner glücklichsten Zeit, im „Sinfoniejahr“ 1841, kurz nach der „Frühlingsinfonie“. Ungeachtet ihres großen Reichtums an lyrischen Gedanken fand sie bei der Uraufführung am 6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaus unter dem Konzertmeister David nicht den verdienten Erfolg.

Doch der Komponist war von dem Werte seiner Schöpfung durchaus überzeugt, schrieb er doch 1842: „... ich weiß, die Stücke stehen gegen die erste (Sinfonie) keineswegs zurück und werden sich früher oder später in ihrer Weise auch glänzend machen.“ Zehn Jahre später nahm er die Partitur noch einmal vor. Kurz vor der Uraufführung der zweiten Fassung am 3. März 1853 in Düsseldorf schrieb Schumann dem holländischen Dirigenten: „Ich habe die Sinfonie übrigens ganz neu instrumentiert, und freilich besser und wirkungsvoller, als sie früher war.“ Das Werk wird im chronologischen Verzeichnis als 4. Sinfonie gezählt. Die Grundstimmung ist ernster, gedankenschwerer als die der „Frühlingsinfonie“, doch gewährt das fast Beethovensche Pathos einiger Abschnitte auch idyllisch-humorigen Partien Raum. Inhaltlich spiegelt sie Schumanns Kampf gegen alles Philisterhaft-Hohle in der Kunst wie im Leben seiner Zeit wider. Dem Untertitel „Introduction, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale in einem Satz“ entsprechend sind die vier Teile des Werkes ohne Pausen miteinander verbunden – typischer Ausdruck der Neigung der Romantiker zur Verwischung und Auflösung der klassischen Sonatenform. Die einzelnen Sätze sind nicht nur äußerlich, sondern auch ideell-thematisch eng miteinander verknüpft, wodurch das Ganze den Charakter einer sinfonischen Fantasie erhält und eine Vorstufe zur sinfonischen Dichtung, wie sie später üblich werden sollte, bildet.

Dunkle, ernste Kampfstimmung waltet in der langsamen Einleitung des ersten Satzes. Eine auf- und absteigende Achtelfigur wird ausdrucksmäßig ausgeschöpft. Stürmisch, in erregten Sechzehnteln setzt das Hauptthema des lebhaften Hauptteiles ein. Es bestimmt mit seinem drängenden Charakter eigentlich das ganze musikalische Geschehen des Satzes, erst in der Durchführung gesellen sich ihm neue Gedanken hinzu, in den Posaunen, in den Holzbläsern (ein Marschmotiv), in den ersten Violinen (eine zarte Melodie, welche die Bedeutung des zweiten Themas erhält). Wie die Gedanken wechseln die Stimmungen. Doch der Schwung des Ganzen führt zu einem jubelnd-hymnischen Ausklang. Nach einem unerwarteten, schroffen d-Moll-Akkord wird man von einem volksliedhaften Thema der Solo-Oboe und des Solo-Violoncellos in die schwermütige Welt des zweiten Satzes, einer Romanze in a-Moll, eingeführt. Dieser klagenden Weise folgt unmittelbar in den Streichern die Achtelfigur der langsamen Einleitung, aus der vom Komponisten der etwas tröstlichere Mittelteil der Romanze entwickelt wird. Der klanglich fein ausgewogene Satz schließt wieder in der Anfangsstimmung.

Energisch-freudig hebt das Scherzo an, ja sogar der Humor stellt sich ein. Aber die straffe Haltung entspannt sich im Trio mehr und mehr und geht fast ins Träumerische über. Beim zweiten Erscheinen des Trios löst sich das Thema förmlich auf, wodurch ein Übergang zur langsamen Einleitung des Schlußsatzes geschaffen wird. Hier erklingt zunächst das Kopfmotiv des Hauptthemas aus dem ersten Satz, das den Hörer in die düstere Anfangsstimmung zurückversetzt. Jedoch schlagartig bricht strahlender D-Dur-Jubel mit dem Allegroteil herein. Das vor Kraft, Optimismus und Lebenslust überschäumende Hauptthema, dessen siegesgewisse Impulse vom Seitenthema weitergetragen werden, vermag sich gegen düstere Gedanken durchzusetzen. In der Durchführung kommt es zu einem

Fugato über das Hauptthema, grell-dramatische Einwüfe erzeugen vorübergehende Ungewißheit. Doch der glückliche Ausgang ist eigentlich schon entschieden. Im hinreißenden Presto bricht heller, eindeutiger Jubel aus, herrscht ungebrochene Freude über den endlich errungenen Sieg über die Philister.

Dr. habil. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNGEN :

Freitag, den 3. Februar 1978, 20.00 Uhr (A 1)
Sonnabend, den 4. Februar 1978, 20.00 Uhr (A 2)
Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr, Dr. Dieter Härtwig
Festsaal des Kulturpalastes

7. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Johannes Winkler
Solist: Stanislav Apolin, ČSSR, Violoncello
Werke von Debussy, Knauer, Schumann, Bartók

Mittwoch, den 8. Februar 1978, 20.00 Uhr (AK/J)
Donnerstag, den 9. Februar 1978, 20.00 Uhr (Freiverkauf)
Festsaal des Kulturpalastes

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Milan Horvat, SFR Jugoslawien
Solist: Oleg Kagan, Sowjetunion, Violine
Werke von Webern, Tschaiowski, Dvořák

Achtung! Das **8. Philharmonische Konzert findet** – wie im Konzertplan angegeben – am 7. April 1978 (A 1) und am 9. April 1978 (A 2) statt, **nicht** am 8. April.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie - Spielzeit 1977/78 - Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna – III-25-12 2,65 T. ItG 009-96-77
EVP 0,25 M