

5.
LANDHAUS-KONZERT

Saal des Landhauses Sonnabend, den 24. Januar 1981, 19.00 Uhr

dresdner philharmonie

Ausführende: ~~Siering-Quartett der Dresdner Philharmonie:~~

~~Günter Siering, 1. Violine
Siegfried Koegler, 2. Violine
Herbert Schneider, Viola
Christoph Schulze, Violoncello~~

Robert-Schumann-Quintett der Dresdner Philharmonie:

Serena Mitzscherling, Klavier
Gerhard-Peter Thielemann, 1. Violine
Heide Schwarzbach, 2. Violine
Erik Kornek, Viola
Thomas Bätz, Violoncello

~~Karl-Rudi Griesbach — Streichquartett (1978) —~~

geb. 1916 — Allegro

Dmitri Schostakowitsch

Intermezzo — Klavierquintett
Andante — g-Moll op. 57
Vivace

~~Paul Hindemith — Minimax — Repertorium für Militärmusik —
für Streichquartett (1922) —~~

~~1895—1963~~

~~Armeemarsch 606 (Der Hohenfürstenberger)
Ouvertüre zu „Wasserdichter und Vogelbauer“
Ein Abend an der Donauquelle (Intermezzo für
2 entfernte Trompeten)
Löwenzähnen am Bachesrand (Konzertwalzer)
Die beiden lustigen Mistfinken
(Charakterstück-Solo für 2 Piccoloflöten)
Alte Karbonaden (Marsch)
Erstaufführung~~

PAUSE

Johannes Brahms
1833—1897

Klavierquintett f-Moll op. 34 (1865)

Allegro non troppo
Andante un poco Adagio
Scherzo (Allegro)
Finale (Poco sostenuto — Allegro non troppo —
Presto, non troppo)

Der Dresdner Komponist Karl-Rudi Griesbach, der am 14. Juni dieses Jahres seinen 65. Geburtstag begehen wird, erhielt seine Ausbildung durch Philipp Jarnach in Köln. Seit 1965 ist er Professor und Leiter der Abteilung Komposition an der Dresdner Musikhochschule, nachdem er bereits vorher als Dozent sowie zeitweilig auch als Dramaturg und Musikkritiker tätig war. Als Komponist — geehrt mit dem Andersen-Nexö-Kunstpreis der Stadt Dresden und dem Kunstpreis der DDR — schuf er Werke aller Gattungen und machte sich besonders um das zeitgenössische Opern- und Tanztheater verdient. Über sein bisher einziges Streichquartett, für das sich nach der Uraufführung durch das Erben-Quartett bei den 13. Musikfesttagen 1978 in Frankfurt/Oder mehrere führende Quartettvereinigungen unseres Landes eingeezt haben (das Siering-Quartett spielte es für die Schallplatte ein), äußerte Karl-Rudi Griesbach: „Ich hätte diese Kammermusik vielleicht besser ‚Musik für vier Streicher‘ nennen sollen, denn ich strebe nicht den homogenen Zusammenklang der Instrumente an, sondern eher ein ‚Auseinanderklingen‘, eine Art gemeinschaftlichen Musizierens auf verschiedenen Ebenen. Im ersten Satz, der mit einer zwölftönigen Materialexposition beginnt, errichte ich zwei derartige ‚Ebenen‘, indem die 1. Violine und das Violoncello parallel zu einer ausgedehnten Pizzicato-Fläche von 2. Violine und Viola in ein Streitgespräch treten. Diese Disposition kehre ich im dritten Satz um. Hier läuft das tragende musikalische Geschehen in den Mittelstimmen ab, während die Außenstimmen, auch mit hämmernden col-legno-Schlägen, den farbigen Untergrund markieren. Dem ersten und dritten Satz liegt eine offene Form zugrunde (AB). Eine Besonderheit stellt das ‚Intermezzo‘ dar, denn es benutzt von den zwölf Tönen nur zwei. Diese erfahren Abwechslung und erhalten künstlerisches Profil durch experimentelle Klangdarstellungen, die schockierende Effekte nicht verschmähen. Unterbrochen werden diese Zweitongeschehnisse von polymetrischen Klopfgeräuschen, die afrikanische Bildungen aufnehmen und sich von Mal zu Mal steigern. Dieser Teil des Quartetts soll, der Be-

zeichnung ‚Intermezzo‘ folgend, nichts anderes als belustigend-entspannende Episoden zwischen den Sätzen ausbreiten, bevor der zweite Satz dichtes melodisches Leben mit Hilfe einer Zwölftonreihe durchsetzt.“

Paul Hindemiths Neigung zu Späßen, zum Parodieren und Verulken kommt in dem Werk „Minimax — Repertorium für Militärmusik“, das um 1922 entstand, besonders deutlich zur Geltung. Dieses Stück stellt sowohl eine Parodie auf Militärmusik dar als auch eine lustige Huldigung an den Schirmherrn der Donaueschinger Musiktage in den 20er Jahren, Max Egon Fürst zu Fürstenberg. Die Erklärung des Titels „Minimax“ ist weniger in der Feuerlöschermarke gleichen Namens noch in einem alten Schallplattenetikett zu finden, sondern wohl in der Kombination der beiden Namen (bzw. Kosenamen) des Donaueschinger Fürstenpaares „Maxi“ und „Minzi“. Auch der Titel des ersten Satzes „Der Hohenfürstenberger“ spricht für diese Deutung. Hindemith wirkte damals als Bratscher im angesehenen Amar-Quartett und schrieb ein ganze Reihe von Kammermusikwerken für diese Vereinigung. Um sich von der harten, konzentrierten Arbeit des Streichquartettspiels gelegentlich zu entspannen, schuf er das vergnügliche, ironische Werk „Minimax“, das zur Entstehungszeit in privatem Kreise in Donaueschingen zur Uraufführung kam, wovon eine Fotografie der „Militärkapelle Minimax beim Morgentraining“ zeugt, auf der die Mitglieder des Amar-Quartetts mit Papierhelmen geziert und mit den Instrumentenbögen salutierend zu sehen sind (veröffentlicht in: „P. Hindemith — Zeugnis in Bildern“, Schott, Mainz 1955). Obwohl „Minimax“ 1924 das erste Kammermusikwerk eines noch lebenden Komponisten war, das der junge Frankfurter Sender in seiner ersten Sendewoche sendete, geriet das Stück mehr und mehr in Vergessenheit. Ullrich trug sich Prof. Heinz Bongartz in seiner letzten Lebenszeit mit der Absicht, die reizvolle Komposition Hindemiths für Orchester zu bearbeiten — ein Plan, der leider nicht mehr verwirklicht werden konnte.

VORANKÜNDIGUNG:

Sonnabend, den 21. Februar 1981, 19.00 Uhr (Anrecht D)

6. LANDHAUS-KONZERT

Werke von Hindemith, Telemann, Händel, Stamitz, Martinů und Janáček

Programmblätter der Dresdner Philharmonie —
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Spielzeit 1980/81 — Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna III-25-12 ItG 3-81
EVP —,10 M



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie



7. ZYKLUS-KONZERT 1980/81

7.
ZYKLUS-KONZERT
MOZART-SCHUMANN-ZYKLUS

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 31. Januar 1981, 20.00 Uhr

Sonntag, den 1. Februar 1981, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler
Solistin: Elfrun Gabriel, Leipzig, Klavier
Chor: Philharmonischer Chor Dresden
Einstudierung Matthias Geissler

Siegfried Köhler
geb. 1927

**Festliche Inventionen – Dresdner Renaissance-
musik für dreichöriges Sinfonieorchester op. 70**

1. Giovanni Gabrieli (1557–1613):
Sonata pian e forte (Allegro)
2. Hans Leo Haßler (1564–1612):
Tantzen und springen (Tranquilla)
3. Heinrich Schütz (1585–1672):
O primavera (Con fuoco)
4. Michael Praetorius (1571–1621):
Sinfonia (Allegro)

Auftragswerk der Dresdner Philharmonie
Uraufführung

Robert Schumann
1810–1856

Nachtlied für Chor und Orchester op. 108
Text von Friedrich Hebbel

Robert Schumann

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54
Allegro affettuoso
Intermezzo (Andantino grazioso)
Allegro vivace

PAUSE

Wolfgang Amadeus Mozart
1756–1791

Sinfonie D-Dur KV 297 (Pariser Sinfonie)
Allegro assai
Andantino
Allegro

Das Konzert am 31. Januar 1981 wird von Radio DDR II, Sender Dresden, mitgeschnitten



ELFRUN GABRIEL studierte an den Musikhochschulen Weimar und Leipzig u. a. bei den Professoren Hugo Steurer, Amadeus Webersinke und Rudolf Fischer und vervollkommnete ihre künstlerische Ausbildung in den 60er Jahren bei Pawel Serebrjakow in Leningrad sowie bei Halina Czemy-Stefanska in Kraków. Bereits während des Studiums – 1961 – hatte sie den Carl-Maria-von-Weber-Preis der Stadt Dresden gewonnen. Rund-

funk- und Fernsehaufnahmen im In- und Ausland sowie Konzerte mit vielen Klangkörpern der DDR prägten das Ansehen der Künstlerin, die auch sehr erfolgreiche Auslandsgastspiele (u. a. in die UdSSR, CSSR, nach Bulgarien, Polen, Rumänien, Jugoslawien, Portugal, Dänemark, Schweden, Norwegen, Island) absolvierte. Mit den Dresdner Philharmonikern musizierte sie wiederholt bereits seit 1965.

ZUR EINFÜHRUNG

Prof. Dr. sc. Siegfried Köhler, prominenter Komponist und Musikwissenschaftler, Nationalpreisträger, Mitglied der Akademie der Künste der DDR, 1968–1980 Rektor der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden und seit 1969 daselbst Professor für Komposition, schuf im Jahre 1980 im Auftrage der Dresdner Philharmonie ein neues Werk, das heute zur Uraufführung gelangt und den Titel trägt: *Festliche Inventionen – Dresdner Renaissance-musik für dreichöriges Sinfonieorchester op. 70*. Wie schon in einem vorausgegangenem Werk, „Kommentare zu drei venezianischen Madrigalen des Heinrich Schütz“ für Streichorchester, kommentiert bzw. konfrontiert der Komponist darin abschnittsweise Musik der Spätrenaissance mit neuer Musik unseres Jahrhunderts. Gerade aus dieser bewußt herbeigeführten Spannung entsteht ein wesentlicher Teil der Wirkung des Stückes – eine Konfrontation, die letztlich eine Synthese aus alter und neuer Musik erstrebt. Welche prinzipiellen ästhetischen Überlegungen den Komponisten bei dieser Arbeit bewegten, sei in nachfolgendem Originalbeitrag Siegfried Köhlers für unser Programmheft dargestellt: „Seit vielen Jahren beschäftigt mich das Verhältnis, die Wechselwirkung von kulturellem Erbe und künstlerischem Gegenwartschaffen. Die Eroberung neuer Ausdrucksbereiche in der zeitgenössischen Kunst hat nicht zu einer Verdrängung der überlieferten künstlerischen Strukturen, Themen, Inhalte und Gestaltungen geführt. Im Gegenteil: Wer die Gegenwart verstehen und die Zukunft bewältigen will, braucht die Erfahrungen der Vergangenheit und das ständige Neu-Erleben ihrer kulturellen und künstlerischen Werte. Die Lebenskraft alter Kunst hat sich besonders nachhaltig auf musikalischen Gebiete erwiesen. Seit Jahren ist in wachsendem Maße die Einbeziehung anscheinend überholter Formen und Gestaltungen in den kompositorischen Zusammenhang neuer Musik zu beobachten. Dieser faszinierende Vorgang, der von den Komponisten sicher mit unterschiedlichen Ergebnissen realisiert wird, ist in letzter Zeit mitunter als eine Rückwendung, als Verzicht auf progressive künstlerische Wirksamkeit mißverstanden worden. Diese recht oberflächliche Auffassung trifft jedoch nicht den Kern der

sich gegenwärtig zwingend vollziehenden Wandlung und zeugt auch nicht von tieferem Durchdenken künstlerischer Wert- und Wirkungsmöglichkeiten.

Die Aufgabe des heute tätigen Komponisten besteht nicht darin, einen Beitrag zur Ablösung oder gar Überwindung der Meisterwerke der Vergangenheit zu leisten. Ihm muß es vielmehr darum gehen, sich mit seinem Werk einzufügen in das Gesamtbild einer entwickelten Musikkultur und zu versuchen, aus seiner umfassenderen historischen Sicht den bereits in den klassischen Werken vorhandenen Aspekten künstlerischer Wirklichkeitsbewältigung neue, ergänzende von möglichst hoher oder gar gleicher Qualität hinzuzufügen.

Dies ist nicht möglich ohne eine grundlegende Auseinandersetzung mit den überlieferten Werken, einem Ausloten ihrer Gestaltungs- und Empfindungstiefe, einem Sichtbarmachen ihrer auch heute ungebrochenen Ausstrahlungskraft. Dies trifft besonders auf Werke der Zeit vor Bach und Händel zu, deren aufführungspraktische Gegebenheiten heute nur noch mit Schwierigkeiten zu rekonstruieren sind.

Der Weg der stilgetreuen Kopie derartiger historischer Aufführungen, wie ihn die Musikwissenschaft gewiesen hat, hilft dabei, Verständnis für frühere Musizierformen zu entwickeln. Ein ernsthaftes Problem ergibt sich allerdings aus der Tatsache, daß die Wirkungen, die derart stilette Aufführungen heute auslösen, sich sehr von den Wirkungen unterscheiden, die vor Jahrhunderten bei der damaligen Hörschaft erzielt wurden. Der heutige Hörer, durch die ständige Beeinflussung durch musikalische Massenmedien, durch Rundfunk, Fernsehen und Schallplatte geformt, aber auch durch die akustischen Härten moderner Rock-Musik beeinflusst, wird puristischen Aufführungen alter Musik gefühlsmäßig ganz anders entgegen als der Hörer vor zwei oder drei Jahrhunderten. Was dem Hörer früher eine klanggewaltige Offenbarung war, was ihn zutiefst bewegte, niederbeugte oder erhob, mag dem Musikfreund heute allenfalls als anmutige Spielmusik erscheinen.

Hier nun eröffnet sich ein anderer Weg, den ich versucht habe, in meinen Sinfonischen Inventionen zu beschreiben: Es geht mir nicht um eine historisierende, also puristische, sondern um die künstlerisch frei gestaltende Auseinandersetzung mit Meisterwerken der Vergangenheit. Selbstverständlich besitzt auch in diesem Rahmen kein Autor das Recht, auch nur eine

Note der originalen Gestalt aus ihrem Sinnzusammenhang zu reißen, aber: Die Einbettung der alten Musik in neue Klangbereiche, ihre Transformation in andere musikalische Zusammenhänge, birgt die Möglichkeit, dem heutigen Hörer das Alte in einer Weise neu erstehen zu lassen, die seine Empfindungen denen der Menschen früherer Zeiten anzunähern vermag.

Wenn ich mich in letzter Zeit besonders der Renaissance-Musik zugewandt habe, dann geschah es, weil hier ein noch weitgehend unbekanntes Reservoir an erregender, schöner, kraftvoller und zarter, in sich vollendeter Musik vorliegt, das nach nicht seinen Einzugs in unsere Konzertsäle gehalten hat.

Besonders in Dresden fand ich wertvolle Ansatzpunkte und Quellen. Als die musikalische Spätrenaissance in Deutschland ihren Höhepunkt erreichte, waren hier nacheinander drei bedeutende Komponisten am Dresdner Hof tätig, der Kammerorganist Hans Leo Haßler, der 1612 in Dresden starb, der Komponist Michael Praetorius, der von 1613–1616 für das Kapellmeisteramt verantwortlich war, und schließlich Heinrich Schütz, der 1617, als Zwei- und dreißigjähriger, zum Hofkapellmeister berufen wurde. Eine bemerkenswerte Konzentration von überragenden kompositorischen Kräften an einem Ort, dessen heute weltweit geachtete Musikkultur sich damals überhaupt erst zu entfalten begann.

Die Renaissance selbst, die in Literatur, bildender Kunst und Architektur um 1600 längst ihren Höhepunkt überschritten hatte, erreichte in der Musik mit der Wiedergeburt (Renaissance) der antiken Tragödie als Oper in Italien ihren letzten glanzvollen Höhepunkt, der bis nach Kursachsen ausstrahlte, denn nicht nur Haßler verdankte seine Ausbildung italienischen Vorbildern, sondern auch Heinrich Schütz war von 1609–1613 bei Giovanni Gabrieli in Venedig in die künstlerische Lehre gegangen.

Diese Brücke zwischen Venedig und Dresden findet im ersten Satz der Inventionen ihre Würdigung. Giovanni Gabrielis epochemachendes Werk, die Sonata pian e forte, eine der frühen, in sich bereits vollendet ausgewogenen Instrumentalmusiken des 16. Jahrhunderts, wird in diesen Satz im vollen Umfang einbezogen.

Dieses Prinzip gilt auch für die anderen Sätze, deren historische Vorlagen (Haßler, Schütz, Praetorius) ungekürzt und in ihrer in sich unveränderten Gestalt zum Vortrag gelangen.

Warum aber trägt diese Dresdner Renaissance-musik den Titel „Sinfonische Inventionen“? Das Wort Invention wird hier nicht im Bachschen Sinne (zwei- und dreistimmige Inventionen für Klavier), sondern in seiner ursprünglichen Bedeutung gebraucht. „Inventiones“, Erfindungen, Einfälle lagen jenen Festumzügen zugrunde, die von den sächsischen Kurfürsten vor und nach 1600 in Dresden veranstaltet wurden. Die geschmückten, sorgfältig ausgestatteten Wagen, die kostümierten Musikanten, die künstlerisch-festliche Atmosphäre dieser Auf- und Umzüge, all diese „Inventiones“ leben heute noch fort auf alten Abbildungen und in überlieferten Berichten.

Die Dresdner Renaissance-Musik will ein derartiger – gleichsam symbolischer – Festumzug sein, der nun aber auf sinfonische Weise, also mit den Mitteln eines dreichörigen, nach venezianischem Vorbild musizierenden Sinfonieorchesters seine „Inventiones“ in originaler und verwandelter Gestalt vortragen läßt.

Diese Musik will weder schockieren noch belehren, sie will weder unverständlich noch unspielbar sein. Es geht darum, die Schönheiten alter Musik auf sinnvolle Weise aufzuzeigen, erkennbar und erlebbar zu machen und mit neuen Erkenntnissen und Erfahrungen zu verbinden, als Angebot zum Weiterdenken, vielleicht auch zum eigenen Musizieren, zur schöpferischen Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart.

Renaissancehafte Lebenszugewandtheit klingt in allen Sätzen der alten Meister auf, die dem Prinzip der Mehrhörigkeit entsprechend, „sinfonisch“, also stimmig in der dialektischen Verbundenheit von Übereinstimmung und Gegensätzlichkeit, musiziert werden. Angesichts dieser Vorgabe durch große Kunstwerke der Vergangenheit erfährt auch die Musiksprache der Gegenwart ihre Verwandlung. Individuelle Verspieltheit und Neigung zur Problemüberlastung treten zurück; derartige Strukturen hätten nur geringe Chancen, neben der klaren Geradheit der Renaissance-musik bestehen zu können. Der bewußte Verzicht auf eine hypertrophie der Mittel und Möglichkeiten führte einerseits zu konkreter Knappheit in der Kommentierung (z. B. im Schütz-Satz), andererseits zu weitgespannten, zumeist meditativen Entwicklungsbögen, die sich jedoch (wie z. B. in der Einleitung zum Haßler-Satz) nur auf die Schlichtheit einer Fünf-Ton-Reihe stützen. Für das Orchester bringt diese Arbeit die Aufgabe mit sich, gleichzeitig neue und alte Musik stilgerecht zu musizieren und der in den Sinfo-

niekonzerten unserer Zeit noch wenig entwickelten Praxis der Mehrchörigkeit möglichst optimal zu entsprechen."

Die Komposition ist dreichörig geschrieben, Chor I, rechts postiert, umfaßt Blechbläser (Trompeten, Posaunen), Chor II, links aufgestellt, Holzbläser (Flöten, Oboen, Fagott), Chor III, das Hauptorchester in der Mitte, vereinigt Holz- und Blechbläser, Harfe, Vibraphon, Klavier, Schlagwerk und Streicher.

Robert Schumann lebte von 1844 bis 1850 in Dresden und hatte in dieser Zeit besonderen Kontakt zum bürgerlichen Chorwesen der Stadt. Im November 1847 übernahm er als Nachfolger Ferdinand Hillers die Leitung des 1830 gegründeten Männerchores "Liedertafel", und 1848 gründete er selbst einen "Verein für Chorgesang", der sich seit 1873 "Robert Schumannsche Singakademie" nannte. Verständlich, daß sich unter den in Dresden geschaffenen Werken viele Chorwerke befinden, darunter das 1849 entstandene *Nachtlied für Chor und Orchester* op. 108 auf nachstehenden Text von Friedrich Hebbel:

Quelle, schwelende Nacht,
voll von Lichtern und Sternen:
In den ewigen Fernen, sage,
was ist da erwacht?

Herz in der Brust wird beengt,
steigendes, neigendes Leben,
riesenhaft fühle ich's weben.

Schlaf, — da nahest du dich leise
wie dem Kinde die Amme,
und um die dürftige Flamme
ziehst du den schützenden Kreis!

Im Jahre 1839 schrieb Robert Schumann seiner Braut Clara Wieck über die geplante Komposition eines Klavierkonzertes, das er ihr zugeordnet hatte: „Es wird ein Mittelding zwischen Sinfonie, Konzert und großer Sonate; ich kann kein Konzert für Virtuosen schreiben und muß auf etwas anderes sinnen.“ Das Klavierkonzert a-Moll op. 54 entstammt den Jahren 1841 bis 1845. Nachdem der Komponist 1841 den ersten Satz des Konzertes als selbständige „Konzertphantasie für Klavier und Orchester“ vollendet hatte, ent-

standen erst vier Jahre später die beiden anderen Sätze des Werkes. Die Uraufführung fand am 4. Dezember 1845 mit Clara Schumann als Solistin in Dresden statt, kurz danach wurde es auch im Leipziger Gewandhaus, hier unter der Leitung Felix Mendelssohn Bartholdys, aufgeführt. Der große Erfolg, den das Werk von Anfang an hatte, ist ihm stets treu geblieben. Tatsächlich stellt das a-Moll-Klavierkonzert — Schumanns einziges Konzert für dieses Instrument — nicht nur eines der genialsten und auch der bekanntesten Werke des Meisters dar, sondern gehört zu den schönsten und bedeutendsten Schöpfungen dieser Gattung überhaupt. Das Klavier steht bei Schumann, dem Klavierkomponisten von stärkster Eigenart, mit neuen, kühnen Klangkombinationen und Wendungen zwar unbedingt im Mittelpunkt des Geschehens, ist dabei aber ganz in den Dienst der Kompositionsidee gestellt und verzichtet — trotz schwierigster Aufgaben für den Solisten — vollkommen auf jede äußerliche Virtuosität und leere technische Brillanz. Gleichzeitig gelingt Schumann in seinem Klavierkonzert — im Gegensatz zu Chopin, dem einzigen Meister der Zeit, der ihm in der Gestaltung der Klavierparts seiner beiden Konzerte kongenial ist — auch eine großartige Verschmelzung von Klavier- und Orchesterklang, die Schaffung einer Einheit zwischen solistischem und sinfonischem Element.

„Tenor des Werkes ist die Sehnsucht und das Glück zweier liebender Menschen, von Schumann selbst in seinem Kampf um Clara erlebt und nun, künstlerisch umgesetzt, allgemeingültig gestaltet. Das den ersten Satz bestimmende Hauptthema prägt in abgewandelter Form auch die Themen der übrigen Sätze. Es ist der Melodie der Florestan-Arie aus Beethovens „Fidelio“ (Beginn des 2. Aktes) eng verwandt und verdeutlicht dadurch noch mehr, wie die diese Oper beherrschenden Themen der Gattentreue und des Freiheitskampfes — für Schumann der Kampf gegen alles Philisterhafte, wie er sich im Programm seiner Davidsbündler manifestierte — auch sein entschiedenes Anliegen waren“ (R. Bormann).

Drängende Leidenschaft und Sehnsucht bestimmen den Charakter des ersten Satzes (Allegro affettuoso). Nach einer kraftvoll-energisches Einleitung durch das Klavier ertönt zuerst in den Bläsern, dann vom Solisten wiederholt, das schwärmerische Hauptthema, das in seinen Motiven als Leitgedanke des Werkes in allen Sätzen wiederkehrt. Darauf entwickeln sich

in reizvollem Wechsel zwischen Orchester und Solisten nacheinander eine Reihe der verschiedenartigsten Bilder und Stimmungen, wobei das Hauptthema mit seinen einzelnen Teilen, dem hier kein eigentliches zweites Thema entgegengestellt wird, in wechselnder Beleuchtung, der Phantasie breitesten Spielraum gebend, den Verlauf des Satzes beherrscht. Die Reprise hat ihren Abschluß und Höhepunkt in der breit angelegten, verinnerlichten Kadenz des Solainstrumentes. Kraftvoll vorwärtsstürmend wird der Satz danach abgeschlossen. Völlig entgegengesetzt erscheint der kurze zweite Satz (Intermezzo — Andantino grazioso), der durch die überaus poetische, graziose Wiedergabe ruhiger, gelöster Empfindungen gekennzeichnet wird. In feinem Dialogisieren zwischen Klavier und Orchester über ein Thema, das dem Hauptthema des ersten Satzes entstammt, entfaltet sich ein anmutiges, subtiles Spiel. Der kantable Mittelteil des Intermezzos bringt ein ausdrucks- und gefühvolles Thema, das zuerst von den Celli vorgetragen wird, während sich das Klavier in zarten Arabesken ergeht. Auch das schwungvolle, frische Hauptthema des Finales (Allegro vivace), eines Rondos, wurde aus dem Hauptthema des ersten Satzes gewonnen, und zwar diesmal durch eine rhythmische Verschiebung. Das sprühende, fast tänzerisch anmutende Finale nimmt einen leidenschaftlich bewegten, farbigen Verlauf und endet auch noch einer im wesentlichen vom Solainstrument getragenen Schlußsteigerung in lebensbejahender, freudig-weltzugewandter Haltung.

In der „Pariser Sinfonie“ D-Dur KV 297 lebt viel von der Landschaft, für die sie geschaffen wurde. Wolfgang Amadeus Mozart hat sie bewußt dem Kunstgeschmack des Paris von 1778 angepaßt. Es war ihm sehr daran gelegen, mit diesem in Umfang und Besetzung großzügig konzipierten Auftragswerk sein Können, seinen künstlerischen Weitblick in der französischen Hauptstadt so vorteilhaft als möglich unter Beweis zu stellen. Absichtlich berücksichtigte er deshalb der Mode entsprechende Effekte, um dem Pariser Publikum zu imponieren. Nicht nur die Partitur, sondern auch die ausführlichen Briefe, die Mozart dem Vater von Paris nach Salzburg sandte, sind dafür der beste Beweis. Als er im März 1778 — in Begleitung der Mutter — zum dritten Male in Paris eintraf, wurde gerade der französisch-italienische Opemkrieg zwischen den „Gluckisten“ und „Piccinisten“ ausgefacht.

ten. Für Mozart waren die Verhältnisse ungleich ungünstiger als bei den früheren Aufenthalten in Paris. Der heranwachsende Künstler hatte nicht mehr die sensationellen Erfolge des einstigen Wunderkindes. Aber härter als die berufliche Enttäuschung trafen ihn in der fremden Stadt Krankheit und Tod der Mutter.

Die am 18. Juni 1778 mit dem erstrebten Erfolg uraufgeführte Sinfonie hatte der Directeur der „Concerts spirituels“, Les Gros, bestellt. Er wünschte ausdrücklich eine „große Sinfonie“ für das Pariser Orchester, das neben dem Mannheimer das derzeit beste war. Leopold Mozart, der Vater, hegte Zweifel, ob Wolfgang Amadeus mit der Aufgabe fertig werden würde. Aber er war darauf denkbar gut vorbereitet, denn seine Reise hatte ihn durch das musikalisch fortschrittliche Mannheim geführt. Hier war ihm Gelegenheit gegeben, die moderne Orchestersprache, die Virtuosität und differenzierte Dynamik dieses weltberühmten Ensembles und den an ihm erprobten Mannheimer Kompositionsstil gründlich zu studieren. Aber neben den Mannheimer Anregungen bedachte Mozart in der „Pariser Sinfonie“ vor allem die vielen neuen Möglichkeiten, die ihm das reichbesetzte französische Orchester bot. Das spiegelt sich in der Mannigfaltigkeit und Modernität des Ausdrucks wider, aber auch in den erweiterten Dimensionen der Sätze. Zum ersten Mal verwendet er in einer Sinfonie Klarinetten. Die verschiedenen Fassungen der ersten Sätze, die vielen Überarbeitungen und Verbesserungen im Autograph zeigen deutlich, daß Mozart damit nicht nur den Wünschen seines Auftraggebers nachkam, sondern daß er mit neuen Farben und Formen experimentieren wollte. Klammert man die ebenfalls in Paris komponierte „Sinfonie concertante“ (KV 297 b) aus, so ist die Sinfonie KV 297 das erste Werk dieser Gattung nach vierjähriger Pause. Sie darf als Vorbereitung für einen neuen sinfonischen Stil gelten, den Mozart in Paris vor der Öffentlichkeit erprobte. Welch ein Gegensatz besteht zwischen dieser Sinfonie und den vorausgegangenen in A-Dur (KV 201) und D-Dur (KV 202), die in Salzburg als Ergebnisse der italienischen Reisen entstanden! Es ist nicht zu überhören, daß die „Pariser Sinfonie“ in ihrer größeren geistigen Beweglichkeit und kompositionstechnischen Spannweite vorwärtsweisende Bedeutung hat. Die ersten Takte des Allegro assai bilden den damals in Paris beliebten „Premier cuop d'archet“, auf dessen präzise

Ausführung das französische Orchester sehr stolz war (Mozart: „Da machen die Ochsen hier ein Wesen daraus!“). Das ist nichts anderes als ein energischer Bogenstrich beziehungsweise ein Fortissimo-Einsatz des gesamten Orchesters, der bei derartiger Besetzung natürlich äußerst effektiv wirkte. Obwohl Les Gros betonte, „das sei nun seine beste Sinfonie“, mußte Mozart das graziose Andante noch einmal komponieren, da es seinem Auftraggeber zu lang und zu modulationsreich erschien. Im Grunde genommen ist das neue Andante nur eine komprimierte Form der ursprünglichen Fassung, der dann Mozart bei weiteren Aufführungen in Wien vermutlich den Vorzug gab (sie ist – wie allgemein üblich – auch heute zu hören). Im Finale verstand es Mozart, den Effekt des „Coup d'archet“ sogar noch zu stei-

gern, indem er ihn nicht sofort einsetzte, sondern das Publikum erst hinhielt – über den flüsternden zweiten Violinen erklingt unerwartet das Hauptthema im Piano. Über acht Takte hinweg zögert Mozart den mitreißenden Forte-Einsatz des Tutti hinaus. Danach setzt das zweite Thema als meisterhaftes Fugato ein und wird in der Durchführung verarbeitet. Die Durchführung ist der bedeutsamste Abschnitt der „Pariser Sinfonie“. Ihre strenge Arbeit weist bereits auf die späten Mozart-Sinfonien hin. Daß diese D-Dur-Sinfonie trotz ihrer technischen Perfektion ein verstecktes Eigenleben führt, gibt besonders dieses geniale Finale mit seinem thematisch-kontrapunktischen Elan zu erkennen. In den Violinfiguren de Anfangs ist schon der Grundcharakter der „F garo“-Ouvertüre angedeutet.

Im Anschluß an das 7. ZYKLUS-KONZERT am 31. Januar 1981 findet in den Klubräumen der Dresdner Philharmonie (2. Obergeschoß, links) ein Foyergespräch über die Uraufführung der „Festlichen Inventionen“ von Siegfried Köhler statt. Interessierte Konzertbesucher sind dazu herzlich eingeladen. (Die Garderobe ist unmittelbar nach Konzertende abzuholen.)

VORANKÜNDIGUNG:

Wir weisen darauf hin, daß das

8. ZYKLUS-KONZERT entgegen dem Kartenaufdruck bereits am

Sonntag, dem 15. Februar 1981, 20.00 Uhr (Anrecht P) und

Montag, dem 16. Februar 1981, 20.00 Uhr (Anrecht C 2) im Festsaal des Kulturpalastes Dresden stattfindet.

Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr,
Dr. habil. Dieter Härtwig

Dirigent: János Sándor, Ungarische VR

Solist: Walter Olbertz, Berlin, Klavier

Werke von Bartók, Mozart und Schumann

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Die Einführung in Mozarts Pariser Sinfonie KV 297
schrieb E. Schwinger

Spielzeit 1980/81 – Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Druck: GGV, Prod.-Stätte Pirna III-25-12 ItG 7-81

EVP –,25 M