

Robert Schumann selbst nannte seine Dresdner Jahre von 1844 bis 1850 seine „Jugendjahre“. Neben ein Drittel seines gesamten Werkes entstand hier. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß Schumann von Dresdner Bürgern und einem Kreis von bildenden Künstlern, Schriftstellern und Theaterleuten hohe Achtung entgegengebracht wurde. Hinzu kam sicherlich die wofführende Wirkung der Barockbauten und reizvollen Umgebung auf das Belinden des Komponisten. Nachdem Schumann 1848 die Musik zu Byrons dramatischem Gedicht „Montfred“ bearbeitet hatte, widmete er sich 1849 hauptsächlich der Kammermusik und Klavierkompositionen. Neben den „Waldweibern“ op. 82, den „Barten Blättern“ op. 99, den „Bildern aus dem Osten“ op. 66 und den „Zwölf Klavierstücken für große und kleine Kinder“ op. 83 entstand auch das Konzertstück für Klavier und Orchester „Introduction und Allegro appassionato“ G-Dur op. 92.

Dieses Werk, das zum a-Moll-Klavierkonzert leider etwas in den Hintergrund gedrängt wurde und viel zu selten in Konzertsaal erklingt, besitzt durch seine ausgewogene Behandlung von Solo und Tutti, durch ein phantasievolles und reizvolles gemeinschaftliches Konzentieren. Zu Beginn der Introduction übernimmt die Klarinette mit einer innigen Melodie die Führung. Während Allegro das Klavier umspielt und begleitet auch das sich anschließende, vom Horn getragene Thema. Beide Motive treten abwechselnd in den Vordergrund, werden von Flöten, Oboen und Violinen übernommen und dann auch vom Klavier aufgegriffen. Diese anmutige und friedvolle Stimmung wird zum Schluß hin durch die schneller und dramatischer werdenden Klavierappoggiato aufgegeben und ändert in einem herabsürzenden Laut, auf den das ganze Orchester mit dem Klarinettenmotiv antwortet. Das Klavier führt pianissimo zum Allegro appassionato, an dessen Beginn ein leidenschaftlich aufbegehrendes Thema steht. In stürmischen Fortissimo wechseln solistisches Spiel und Orchestereinsatz, bis sich das Klavier mit einem markanten zweiten Thema durchsetzt. Die Durchführung führt das Wechselspiel der Themen zwischen den Instrumenten bis zu einem dramatischen Höhepunkt, der mit einem Fortissimoeinsatz des Orchesters die Reprise einleitet. Hier bringen virtuose Passagen und energiegeladene Akkordfolgen dem Pianisten dankbare Entfaltungsmöglichkeiten. Mit einer viermaligen Fanfare und kraftvollen Schlußakkorden findet das freudig-erregte Vorwärtstreben der Themen und Melodien ein glanzvolles Ende.

Paul Hindemith (1895-1962) gehört neben Arnold Schönberg, Charles Ives, Béla Bartók und Igor Strawinsky zu den führenden Komponisten der bürgerlichen Musikkultur im 20. Jh. Sein umfangreiches kompositorisches Schaffen umfaßt nahezu alle Gattungen und Gebiete der Musik: Lied, Kinder- und Schulmusik, Kammermusik, sinfonische Musik, Oratorium, Ballett und Oper. Zugleich war Hindemith Mitglied des Amor-Quartetts, berühmter Solist auf der Bratsche und vor allem in seinen späten Lebensjahren ein erfahrener Dirigent. Auch als Pädagoge vermittelte er vielfältige Anregungen auf praktischen und theoretischem Gebiet, besonders durch sein Unterrichtswerk „Unterweisung im Tonsatz“. Inwieweit dieses vielfältigen Schaffens verließ Hindemiths Weg aber durchaus widersprüchlich.

Kennzeichnend für Hindemiths Persönlichkeit waren seine lebensjahrende Haltung und musikalische Unmittelbarkeit, die ihn die Verbindung zum volkstümlichen Musizieren suchen ließen. Auf diese Weise versuchte er den Krisen der bürgerlichen Musik, dem Klangbruch der Wagner-Epigonien entgegenzuwirken. Eine kritische Einstellung zur bürgerlichen Welt führte Hindemith in den zwanziger Jahren für einige Zeit zur Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht („Das Lehrstück“), doch fand er nicht wie Hanns Eisler den konsequenten Weg auf die Seite der progressivsten Kräfte. Hindemiths musikalischer Stil ist wesentlich geprägt von polyphonen und konzertanten Traditionen der deutschen Musik. So kommt der Melodik eine bestimmte Rolle zu, ebenso der Eigenwertigkeit der Stimmen in polyphonen Sätzen. Als 1935 gelangte der Komponist von dem erweiterten tonalen Gefüge dann immer mehr zu einem harmonisch bestimmten und tonal gefestigten Stil („Matthias der Moler“) und bezog auch spätromantische Elemente mit ein. Obwohl in einigen vokalförmlichen Spätwerken sein Hang zur Abstraktion und zum Mystizismus z. T. erkennbar wird, bleibt Hindemiths Bemühen um die Gestaltung grundsätzlicher ethisch-moralischer Themen („Requiem“ nach W. Witzman) die bestimmende humanistische Grundtendenz seines Schaffens.

Die Sinfonie in Es entstand 1940. Es existieren allerdings verschiedene Auffassungen, ob sie kurz vor oder kurz nach Hindemiths Emigration in die USA geschaffen wurde. Die Uraufführung aber fand auf jeden Fall schon in den USA statt, am 21. November 1941 in Minneapolis. Mit dieser Sinfonie tritt uns Hindemith hauptsächlich als Bewahrer des klassischen Erbes, vor allem Beethovens, Brahms' und Bruckners, entgegen und weit weniger in der Rolle des schöpferischen „Weiterentwicklers“ dieser Tradition. Das Werk ist viersätzig und verbindet das Prinzip der Sinfonie mit dem der Fuge. Hindemith hat an Stelle der klassischen sinfonischen Durchführung mit kontrapunktischen Praktiken wie Engführungen, kanonischen Verknüpfungen und Fugato-Passagen gearbeitet.

Der groß angelegte erste Satz (Sehr lebhaft) beginnt mit einer appellhaften Fanfare, die von den bestimmenden Klanggruppen des Orchesters (Holzbläser, stark besetztes Blech, großer Streicherapparat) gegeneinandergeführt und sequenzartig gesteigert wird. Dabei verweist vor allem die Behandlung der Blechbläser ihre gewaltigen dynamischen Steigerungen, auf Bruckner. Über weite Strecken beherrscht eine meditative Zweistimmigkeit diesen Satz, wobei die melodische Fortspinnung der Themen von Hindemith primär polyphon gedacht wurde. Durch die Vergrößerung des Anfangsthemas und eine Beschleunigung des Tempos findet der Satz zu einer pathetischen Schlusswendung.

Im zweiten Satz (Sehr langsam) verarbeitet Hindemith drei thematische Gedanken, deren erster eine aus der chromatischen Leiter geflossene und entwickelte Melodie ist. Das

zweite, in seiner Klangentfaltung sehr ähnelnd verlaufende Thema wird von der Oboe vorgestellt. Die Soloflöte übernimmt den dritten Gedanken und leitet aus der verhaltenen Stimmung wieder zu machtvollerem Pathos, mit dem der Satz schließt.

Spielfiguren in rasendem Tempo bestimmen den dritten Satz (Lebhaft), der das sonst übliche Scherzo vertritt. Zwei Themen in den Holzbläsern und Violoncelli treten in mannigfaltig veränderter Form auf und werden nacheinander polyphon aufgeführt. Abwechslung in den ungestümen Ablauf des Satzes bringt eine ruhige Episode mit Oboensolo im Trio. Das Scherzo hält auf einer Fermate inne und schließt das Finale gleich an.

Für den Schlusssatz der Sinfonie greift Hindemith thematische Gedanken des ersten Satzes wieder auf. Gleich das erste Thema zeigt enge Beziehungen zur Eröffnungsfanfare. Auch ein zweites Thema verweist auf einheitliches Material der Eckätze. So ist auch die inhaltliche Aussage beider Sätze ähnlich und verleiht dem ganzen Werk Geschlossenheit. Verdichtete Wiederholung, Vergrößerung und gleichzeitige Engführung des Hauptthemas führen wiederum zu einer großartigen Schlusssteigerung. Die letzten Takte bestehen aus einem „mit höchster Kraft“ musizierten, in verschiedene Figuren zerlegten Es-Dur-Akkord, Hindemiths Bekenntnis zur Tonalität.

Hindemiths Sinfonie in Es, die die Dresdner Philharmoniker unter Herbert Kegel sieben für die Schallplatte einspielten, wurde übrigens bereits am 30. Oktober 1946 in einem Konzert im Rahmen des sächsischen Künstlerkongresses von der Philharmonie unter GMD Gerhard Pfleger für Dresden erstaugeführt.

#### VORANKÜNDIGUNG:

Achtung! Terminverlegung:  
Das 10. Zyklus-Konzert findet nicht am 12. und 13. Juni, sondern am 12. und 13. Juni 1987 statt.

Programmleiter der Dresdner Philharmonie  
Redaktion: Dr. habil. Dieter Hönig  
Die Entwürfe in Schumanns Konzertstück op. 92 und in Hindemiths Sinfonie in Es schließt unsere Prokoma Dorota Schmidt vom Fachbereich Musikwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin

Sonabend, den 12. Juni 1987, 20.00 Uhr (Akkord B)  
Sonntag, den 13. Juni 1987, 20.00 Uhr (Akkord C)  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden  
Eintrittspreise: jeweils 19,80 Uhr, Dr. habil. Dieter Hönig

10. ZYKLUS-KONZERT  
Dirigent: Johannes Wackner  
Solist: Alexander Timm, Leipzig, Violoncello  
Werke von Mozart, Schönberg und Schumann

Spielzeit 1986/87 - Osnabrücker: Prof. Herbert Kegel  
Druck: GQV, Post-Gesam. Preis 8125/12 (DD 020/1481)  
EXP: 625 M



9. ZYKLUS-KONZERT 1980/81

9.  
**ZYKLUS-KONZERT**  
**MOZART-SCHUMANN-ZYKLUS**

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 25. April 1981, 20.00 Uhr

Sonntag, den 26. April 1981, 20.00 Uhr

# dresdner philharmonie

Dirigent: Herbert Kegel

Solist: Michele Campanella, Italien, Klavier

**Robert Schumann**  
 1810–1856  
 Ouvertüre zur Oper „Genoveva“ c-Moll op. 81  
 Langsam — Leidenschaftlich bewegt

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
 1756–1791  
 Konzert für Klavier und Orchester C-Dur KV 503  
 Allegro maestoso  
 Andante  
 Allegretto

**Robert Schumann**  
 Konzertstück für Klavier und Orchester  
 G-Dur op. 92  
 Introduction (Langsam) — Allegro  
 appassionato

PAUSE

**Paul Hindemith**  
 1895–1963  
 Sinfonie in Es  
 Sehr lebhaft  
 Sehr langsam  
 Lebhaft  
 Mäßig schnelle Halbe



MICHELE CAMPANELLA wurde 1947 in Neapel geboren und studierte bei Vincenzo Vitale am Konservatorium „San Pietro a Majella“ in seiner Heimatstadt. Gleichzeitig absolvierte er ein Studium an der Philosophischen Fakultät der Universität. 1965 gewann er den 1. Preis des Alfredo-Casella-Wettbewerb in Neapel. Seither führten ihn Konzertbegleitungen in viele

europäische Musikzentren, wiederholt in die USA, nach Japan, Südamerika und nach Afrika. Schallplattenaufnahmen, die auch Preise erzielten (wie den Grand Prix der Lucie-Academie Bukarest), mehrten seinen Namen ebenso wie zahlreiche Rundfunk- und Fernsehübertragungen bekannt. Seit 1977 leitet er am Konservatorium „Giuseppe Verdi“ in Mailand.

## ZUREINFÜHRUNG

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 „Eurymyth“ oder „Oberon“ zu den Schmerzkindern der deutschen Operngeschichte. Es konnte sich trotz herrlicher Musik infolge des undramatischen Librettos und einer betont lyrischen Grundkonzeption nicht auf der Bühne durchsetzen. Der Komponist war schlecht beraten, als er Wagners wahrnehmende Reibung über die dramaturgischen Schwächen seines Opembuches „Genoveva“ unbeachtet ließ. Ihre Uraufführung erlebte die Oper am 28. Juni 1850 in Leipzig. Schumann entschied sich für den „Genoveva“-Stall, weil in ihm, ähnlich wie in „Faust“ oder in Byron „Manfred“, das „Ringen gigantischer Doppelaturen“ gezeigt wurde. Der innere Bruch des Werkes aber liegt darin, daß Schumann als Musiker das Schwergewicht auf die Gestalt der Genoveva — einer romantischen Duldin — legte und zwar so ausgeprägt, daß selbst die Partie des Gegenspielers Golo musikalisch von dieser Seite aus beeinflusst erscheint.

Anderer aber noch in der 1847 in Dresden komponierten Ouvertüre zur Oper „Genoveva“, die, unter dem unmittelbaren Eindruck des Hebbelischen 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 längste Einführung 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 erlösend, weist auf die Gestalt der Genoveva hin. Es kann sich jedoch nicht durchsetzen. Da erscheint eine weitere Themengestalt, die die überbischliche Traue 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 letzten 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.

Das Konzert für Klavier und Orchester C-Dur KV 503 von Wolfgang Amadeus Mozart bildet das letzte in der Reihe von fünfzehn Werken dieser Gattung, die Mozart in den Jahren 1782 bis 1786 geschaffen hat. Es entstand 1786, kurz nach der Vollendung von „Figaros Hochzeit“. Es spiegelt eine einheitliche, kraftvollere Grundstimmung wider, die allerdings dank des charakteristischen Wechsels von Dur und Moll der gleichen Stufe mit dunklen Unterströmungen zu kämpfen hat. Manches mutet dabei wie ein Vorklang der Jupiter-Sinfonie von 1788 an. Der Einfluß des strengen Satzes auf die Konzertform wertet diese inhaltlich auf, verbindet das Spielerische mit dem Gedanklichen.

Eine wichtige Rolle spielt das den ganzen ersten Satz durchdringende Drei-Achtel-Auftaktmotiv, dessen schonbar nebenmüßliche und zwanglose Entwicklung das Gefühl natürlichen Wachstums erzeugt. Besondere Aufmerksamkeit verdient ferner der Einsatz des Solisten, der in Mozarts Konzerten stets auf manigfaltige und geistige Weise abgevariiert wird. Ebenso wie sich der Solist in seiner großen Schlusskadenz als Improvisator empfiehlt, stellt er sich beim Einsatz als solcher vor. Dem Wiedereintritt des energiegelassen Hauptthemas geht in C-Dur-Konzert sogar eine längere, dialogisch beginnende, dann aber frei virtuos im Klavier verlaufende Zwischenpassus voraus.

Der langsame Mittelteil, im Romanzendarakter nach französischem Vorbild gehalten, ist zart gehalten. Hier gibt der Lyriker Mozart dem Solisten Gelegenheit zu gesangvollem Vortrag und nuancenreicher Gestaltung der reich verarbeiteten Ornamentik. Auch das Schlußtrio erscheint in gebrochenem Licht, alle Gegensätze sind zugunsten des einheitlichen Ablaufes gemildert. So entsteht durch die Art, in der die einzelnen Themen im Verlauf des Satzes umgestellt und neu miteinander verflochten werden, der Eindruck stiller Heiterkeit, eines geist- und gemütsvollen Spiels, das dem Hörer seine Freude an der sinnlich schönen Klangwirkung vermittelt.