



den Worten und abstrusen Phrasen erklärt werden" — sagte einmal Martin, der nie ein Freund des großen Pathos war.

Unter seinen sechs Sinfonien ist die *Sinfonia Nr. 4* eine der bedeutendsten. Sie gehört Martin's amerikanischer Schaffensperiode an und wurde in der Zeit von April bis Juni 1945 komponiert, zu einer Zeit also, da der zweite Weltkrieg zu Ende ging, die Tschechoslowakei und andere europäische Länder von Faschismus befreit wurden. Daher ist das Werk von frohen, glückhaften Empfindungen durchdringt; Lyrik und heitere Ruhe bestimmen seine melodiereiche Ausdruckswelt. Die Instrumentation ist wie immer bei Martin's geistvoll. Die Form des Tonen, den Organismus der vierten Sinfonia, entwickelte der Komponist aus zwei prägnanten, gegensätzlichen motivischen Keimzellen, die den ersten Satz eröffnen. Keine andere Sinfonie Martin's weist derartig enge thematische Bindungen zwischen den einzelnen Sätzen auf wie die „Vierte“.

Über den Aufbau des Werkes äußerte sich der Komponist anlässlich der Uraufführung am 30. November 1945 durch das Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy folgendermaßen: „Der allgemeine Charakter des ersten Satzes ist Moderato; er basiert auf zwei kurzen, aintaktigen Elementen (Zellen) sowie dem Unterschied zwischen dem lyrischen Element und einer rhythmischen Sechzehntelbewegung in $\frac{1}{2}$ -Takt. Diese Elemente erscheinen in verschiedenen Variationen und Umwandlungen, den Erfordernissen der musikalischen Struktur entsprechend. Der Satz hat nicht Sonatenform, seine Struktur könnte aber folgendermaßen formuliert werden: a-b-A-B-Coda. Die erste Exposition (a) beschränkt sich auf die Anwendung der zwei Elemente in kurzen Variationen, aber ohne besondere Spannung und Steigerung. Es ist die zweite Exposition (b), die plötzlich beide Elemente auflöst und sie zunächst frei in die breitere, melodische Linie der Streicher übergehen läßt, die allmählich den ganzen Bau beherrscht und in die Steigerung mündet. In einem pp läßt sich

abermals die erste und die zweite Exposition vereinen, doch diesmal werden die beiden Elemente vereint. Nach einem zweiten Höhepunkt führen einige Takte in Poco-meno die Komposition zum ursprünglichen Charakter des Satzes (Moderato in b-Moll) zurück.

Das Scherzo ist ebenfalls in $\frac{1}{2}$ -Takt gehalten (Allegro vivo); es ist phantastischer, mit jöhren Änderungen und einer ständig frischen Triolenbewegung in den Streichern, die eine Art Hintergrund bildet. Die lärmende, rhythmisch unregelmäßige Melodie läßt sich zuerst in den Fagotten sowie sordinierten Trompeten vereinen; sodann im Unisono der Fagotte, Flöten, Oboen und Klarinetten. Die Melodie wird vom Englischhorn unter rhythmischer Bewegung der Streicher im Hintergrund entwickelt. Alles strebt ununterbrochen zum Forte des ganzen Orchesters. Das Trio ist ruhig, nirgends erreicht es ein Forte; die Streicher übernehmen zum großen Teil die Führung. Darauf ist „Do capo al fine“ vorgeschrieben.

Der dritte Satz, ein Largo, eröffnet eine kurze Passage der Holzbläser, dann setzt ein stets gleichbleibender Rhythmus in gravitätischem $\frac{1}{2}$ -Takt ein. Der ganze Satz ist eigentlich auf einer langen Streichermelodie aufgebaut, zu der sich später in einer vorzierenden Passage die Holzbläser gesellen; alles klingt in Ruhe aus.

Vierter Satz, Poco Allegro. Nach einer kurzen Einleitung kündet die Streicher unisono eine lange Passage an, die, von Energie strahlend, rhythmisch-lyrisch klingt. Es folgt ein kontrastvolles Thema. Die Melodie erhebt sich zu durchglühter Lyrik, und darauf entwickelt das Thema in prägnanter Form zwei Variationen. Durch das Zurückgreifen auf das zweite, sich dynamischer entfaltende Thema wird die Rückkehr zum ersten sowie zur Coda angebahnt, die sich auf die Sechzehntelbewegungen eines frischen Allegros und auf eine mächtige Steigerung stützen. Diese Bewegung ist eine Art Festigung und Verdichtung der Form der ganzen Sinfonie.“

Blicke mir nicht in die Lieder!
Deine Neugier ist Verrat!
Bienen, wenn sie Zellen bauen,
lassen auch nicht zu sich schauen,
schauen selbst auch nicht zu.

F. Rückert

Wenn die reichen Honigwaben
sie zu Tag befördert haben,
dann vor allem nasche du!

F. Rückert

Liebst du um Schönheit

Liebst du um Schönheit,
o nicht mich liebe!
Liebe die Sonne,
sie trägt ein goldnes Haar!

Liebst du um Jugend,
o nicht mich liebe!
Liebe den Frühling,
der jung ist jedes Jahr!

Liebst du um Schätze,
o nicht mich liebe!
Liebe die Meerfrau,
sie hat viel Perlen klar!

Liebst du um Liebe,
o ja mich liebe!
Liebe mich innrer,
dich lieb ich innerdar!

F. Rückert

Ich atmet einen linden Duft

Im Zimmer stand ein Zweig der Linde,
ein Angebinde von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft,
wie lieblich ist der Lindenduft,
das Lindenreis beacht du gelinde!
Ich atme leis im Duft der Linde
der Liebe linden Duft.

F. Rückert

Ich bin der Welt abhanden gekommen

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
mit der ich sonst viele Zeit verlorben;
sie hat so lange nichts von mir vernommen,
sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
ob sie mich für gestorben hält,
ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel
und ruh in einem stillen Gebiet.
Ich leb allein in meinem Himmel,
in meinem Lieben, in meinem Lied.

F. Rückert

Um Mitternacht

Um Mitternacht
hab' ich gewacht
und aufgeblickt zum Himmel;
kein Stern vom Sterngewimmel
hat mir gelacht
um Mitternacht.

Um Mitternacht
hab' ich gedacht
hinus in dunkle Schranken.
Es hat kein Lichtgedanken
mir Trost gebracht
um Mitternacht.

Um Mitternacht
nahm ich in acht
die Schläge meines Herzens;
ein ein'ger Puls des Schmerzens
war angefaßt
um Mitternacht.

Um Mitternacht
kämpf' ich die Schmach,
o Menschheit, deiner Leiden;
nicht kann' ich sie entscheiden
mit meiner Macht
um Mitternacht.

Um Mitternacht
hab ich die Macht
in deine Hand gegeben!
Herr über Tod und Leben;
Du hältst die Wacht
um Mitternacht.

F. Rückert

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

Spielzeit 1980/81 — Chefredigtor: Prof. Heribert Eggel
Druck: ODF, Prof. Stefan Pflum 11125-12 110 00-2481
BVP - 25 M

10. PHILHARMONISCHES KONZERT 1980/81

10.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Freitag, den 19. Juni 1981, 20.00 Uhr
Sonnabend, den 20. Juni 1981, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

dresdner philharmonie

Dirigent: Jiri Belohlávek, CSSR
Solistin: Ute Trekel-Burckhardt, Berlin; Mezzosopran

Jan Klusač Variationen über ein Thema von Gustav Mahler
geb. 1934 Erstaufführung

Gustav Mahler Fünf Lieder nach Gedichten von
1860–1911 Friedrich Rückert für Mezzosopran
und Orchester

Blicke mir nicht in die Lieder
Liebt du um Schönheit
Ich atmet einen linden Duft
Ich bin der Welt abhanden gekommen
Um Mitternacht

Zum 70. Todestag des Komponisten
am 18. Mai 1981

PAUSE

Béhuslav Martinů Sinfonie Nr. 4
1890–1959 Poco moderato – Allegro
Scherzo (Allegro vivo)
Largo molto tranquillo non espressivo
Poco Allegro



Kammersängerin UTE TREKEL-BURCKHARDT stammt aus Pommern, wo ihr Vater als Kapellmeister wirkte. Nach dem Abitur absolvierte sie ein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin und wurde danach an die Komische Oper Berlin verpflichtet. Seit 1973 besaß sie außerdem die Gastvertrag an der Deutschen Staatsoper Berlin, zu deren Ensemble sie seit 1977 fest gehört. Umfangreiche Gastspielverpflichtungen führen die Künstlerin, die Trägerin des Kunstpreises und des Nationalpreises DDR sowie mehrfach des Kritikerpreises der Stadt Berlin ist, an zahlreiche Bühnen des In- und Auslandes, u. a. nach Wien, Darmstadt, München, Salzburg, Kopenhagen, Düsseldorf, Köln, Hamburg, Lissabon, Brüssel.



JIRI BELOHLÁVEK wurde 1946 in Prag geboren. 1966–1968 studierte er am Prager Konservatorium die Fächer Violoncello und Dirigieren, 1968–1970 Dirigieren bei den Professoren B. Litoš, A. Klusač und R. Ševčík an der Akademie der Musikischen Kunst in Prag. 1968 und 1969 nahm er an Dirigierkursen Jangsu Čalicháns in Saarlouis teil. 1970 gewann er den 1. Preis in einem nationalen Wettbewerb junger tschechischer Dirigenten, 1971 den 3. Platz beim internationalen Karajan-Wettbewerb in Westfalen. 1967 bis 1972 war er Leiter des Kammerorchesters Ondrejův Pěvecký Průmysl. 1972–1973 wirkte er als Dirigent der Staatsoper Philharmonie Brno. Seit 1977 ist Jiri Belohlávek Chelidinger der Prager Sinfoniker (POK). Ein Gastvertrag verbindet ihn seit 1977 auch mit der Komischen Oper Berlin. Er dirigiert alle führenden Orchester seines Heimatlandes und gastierte u. a. in der UdSSR, im Polen, DDR, BRD, in den USA, in Österreich, Schweden, Norwegen, Japan, Finnland, Frankreich, Belgien, Großbritannien, in der Ungarischen VR und in der SR Rumänien. Bei der Dresdner Philharmonie ist der Künstler seit 1978 ständiger Gast.

ZUR EINFÜHRUNG

Jan Klusač, Jahrgang 1934, Angehöriger der mittleren tschechischen Komponistengeneration, gelangte in den 60er Jahren nach neoklassizistischem Schaffensbeginn zur Auseinandersetzung mit dem Werk Anton von Weibens, also mit der variellen Kompositionsmethode, die bald seinen damaligen Kompositionstil prägte. Des Plais, ein Mahlerisches Thema zur Grundlage von sinfonischen Variationen zu machen, ließ Klusač 1960 und 1962 konnte er die Partitur des Werkes abschließen, das von den Prager Sinfonikern 1963 unter Václav Neumann bei einem Gastspiel in Berlin uraufgeführt wurde. Grundlage der 21 überaus konzertant formulierten, in einem Zuge zu spielenden Variationen über ein Thema von Gustav Mahler ist jenes berühmte gewandene, ganz nach innen gekehrte, gefühlvolle Thema aus dem 4. Satz (Adagietto) der 3. Sinfonie von Mahler (1904) des österreichischen Meisters, das melodisch auf das Rückert-Lied „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ zielt und nur für Harle und Streichorchester instrumentiert ist. Klusač fügt einen vorblümenmäßig langen Abschnitt der originalen Mahlerschen Thematik nach kurzer Einleitung unangefastet in seine Komposition ein, ehe er dann diese in Details zergliedert und daraus ein neues Ganzes formt.

Neben Gustav Mahlers gewaltigen sinfonischen Schöpfungen steht, ebenbürtig an künstlerischem Wert, sein Liedschaffen, das eine zentrale Stellung in seinem kompositorischen Werk einnimmt und einen sehr wesentlichen, charakteristischen Teil dieses Werkes bildet.

Schon als Kind von den Liedern und Weisen seiner mährischen Heimat tief beeindruckt, gelang es Mahler, der auch später eine Vorliebe für das echte, unverfälschte Volkslied, eine starke innere Beziehung zur Volksmusik besaß, in einem großen Teil seiner eigenen Liedkompositionen den Ton echter, unmittelbarer Volkstümlichkeit zu erreichen. Ein Glücksfall war es dabei für ihn, daß er als 28-jähriger, nachdem er bereits das 1. Heft seiner „Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit“ veröffentlicht und die aus dem Jahre 1883/84 stammendes „Lieder eines fahrenden Gesellen“ (nach eigenen Texten) geschrieben hatte, auf die 1896/98 von Achim von Arnim und Clemens Brentano unter dem Namen „Des Knaben Wunderhorn“ herausgegebene berühmte Sammlung alter deutscher Volkslieder gestolpert war, die ihm unmittelbar an die Hand gegeben ganz seinen Vorstellungen und Wünschen entsprachen. Bereits die beiden nächsten Hefte seiner „Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit“ brachten nur noch Variationen aus dieser Sammlung; ganz besondere Verliebtheit aber fanden die 1888/89 komponierten 12 Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ für Gesang und Orchester. Wie schon die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ auf die Gestaltung der 1. Sinfonie eingewirkt hatten, durchdrangen auch die „Wunderhorn“-Lieder, sogar in ganz besonderer Weise, Mahlers Sinfonik, wurden sie vor allem in Sätzen seiner Sinfonien Nr. 2–4, (den sogenannten „Wunderhorn“-Sinfonien) verarbeitet.

Die zweite wesentliche literarische Quelle von Mahlers Liedschaffen sind die Gedichte des heute ziemlich vergessenen spätromantischen Dichters Friedrich Rückert (1788–1866), denen er sich nach der Vollendung der 4. Sinfonie zuwandte. Außer dem einschließenden Zyklus der „Kinderlieder“ veranlaßte Mahler in den Jahren 1901/04 fünf Rückert-Gedichte, die 1905 in den „Sieben Liedern aus letzter Zeit“ veröffentlicht wurden. Diese Rückert-Lieder gehören zum Subtilsten, was Mahler geschaffen hat. Es sind Lieder der Reife, der Stille und Einsamkeit, in denen sich das Volksliedhafte der „Wunderhorn“-Lieder als Weisung erhalten hat. „Die Orchestergänge“ enthalten vielleicht die subtilsten Leistungen seines orchestralen Könnens und sind Muster einer ideal abgetrennten Klangbeziehung zwischen Singstimme und Orchester“, schrieb der große Dirigent Bruno Walter in seinem Mahler-Buch „Das Lied „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ (aus der späterzeit berühmten Sammlung des „Liebesfrühling“) – ein erschütterndes Seelenbekenntnis des Meisters – klingt auch im Adagietto der 3. Sinfonie an.“

Béhuslav Martinů, der bedeutendste tschechische Komponist der Mitte unseres Jahrhunderts, starb am 28. August 1959 in der Schweiz. Trotz langer Aufenthalte im Ausland, in Frankreich und den USA vor allem, verlor er nie seine enge Bindung an die Heimat, was sich in vielen seiner Werke, in der national geprägten Emotionalität seiner Tonsprache äußerte. „Ich bin zuletzt von dem inneren Adel der Gedanken und Dinge überzeugt, die einfach sind und ihre ethische und menschliche Bedeutung besitzen, obgleich sie nicht in hochabstrak-



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

schwelgerischer und formaler Hypertrophie, wie es in dem heute erklingenden Opus 4 Schönbergs der Fall ist: „Verklärte Nacht“ ist die Schöpfung eines im Banne von Richard Wagner, „Tristan und Isolde“ stehenden jungen Komponisten. Das Werk wurde 1899 für Streich sextett entworfen und später (1917/1943) auch für Streichorchester eingerichtet. In dieser Form gelangt die Komposition heute zur Aufführung. Es ist eine Musik von großer Schönheit und zwingender Ausdruckskraft, reich an Farben und Stimmungen, schwärmerisch, lyrisch, verklart und ekstatisch. Sie folgt sehr empfindsam den wechselnden Stimmungen des gleichnamigen Gedichtes (1896) von Richard Dehmel, das dieser programmatischen „Sinfonischen Dichtung“ zugrundeliegt:

Zwei Menschen gehn durch kalten, kalten Hain;
der Mand läßt mit, sie schau'n hinein,
Der Mand läßt über hohe Eichen
kein Wölchlein trübt das Himmeldicht,
In das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:
Ich trag' ein Kind, und nit von Dir
ich geh' in Sünde neben Dir.
Ich hab' mich schwer an nit vergangen,
Ich glaube nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebenshalt, nach Mutterglück
und Pfllicht; da hab' ich mich erfrecht,
da ließ ich schaudend mein Geschlecht
vor einem fremden Mann umlangen,
und hab' mich noch dafür gegneht.
Nun hat das Leben sich geacht
nun bin ich Dir, o Dir begegnet.
Sie geht mit ungelinkten Schritt.
Sie schaut empur; der Mand läßt mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:
Das Kind, das Du empfangen hast,
sei Deiner Seele keine Last,
sieh, wie klar das Weltall schimmert!
Es ist ein Glanz um Alles her,
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigene Wärme flimmert
vor Dir in mich, von mir in Dich.
Die wird das fremde Kind verklären
Du wist es mir, von mir gebären;
Du hast den Glanz in mich gebracht,
Du hast mich selbst zum Kind gemacht.
Er faßt sie um die starken Hüften
Ihr Atem küßt sich in den Lüften.
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

Bewundernswert hat Schönberg in dem einsätzigen Stück, das noch nichts von der späteren

Entwicklung seines Schöpfers ohne lößt, die Möglichkeiten des Klangkörpers ausgenutzt, eine überwältigende Fülle von Klangfarben und Effekten erzielt. Der unendliche Reichtum der Melodien und spigig-einheits Harmonien entkräftet nicht zuletzt jene Behauptungen, Schönbergs Hinweisung zur sogenannten „Atonalität“ und Dodekaphonie sei das Eingeständnis der Unfähigkeit, „schöne“ Musik schreiben zu können. Formel sind hier Sonatenhaupsatz und Sonatenzyklus ineinander verschönkt.

Robert Schumanns aus der Disseldorfer Zeit stammendes, im Oktober 1830 vollendetes Violonzellkonzert a-Moll op. 129 gehört neben Dvořaks Konzert für das gleiche Instrument zu den schönsten des 19. Jahrhunderts. Der Form nach ist es ein zusammenhängendes Konzertwerk, dessen drei Sätze unmittelbar ineinander übergehen. Das virtuose Element, abseits vorhanden, tritt völlig hinter dem eigentlichen musikalischen Ausdruck zurück. Das schwärmerische, auf einen elegisch-kantablen, edel romantischen Ton gestimmte Konzert setzt das Soloinstrument in seinen besten Klangregionen ein — raus Hallungen, Begleitung über wiedergewonnene Schaffenskraft sprechen aus dieser Partitur Schumanns. Nach kurzer viertaktiger Orchestereinführung stellt das Violoncello, begleitet von Achtfiguren des Streichquartetts, das schwärmerische Hauptthema des ersten Satzes (Nicht zu schnell) vor. Das Orchester bringt sodann einen kraftvolleren, vorwärtsdringenden Gedanken ins Spiel, und das Seitenthema erzeugt eine heitere, beschwingte Atmosphäre. In der Durchführung herrscht das Hauptthema vor, das auch den strahlenden Satzschluß bestimmt. — Eine ausdrucksvolle Romanzenmelodie trägt das Soloinstrument zu Beginn des kurzen langsamen zweiten Satzes vor, in einem kontrastierenden lebhaften Abschnitt stimmen die Bläser wie aus der Ferne die vier ersten Takte vom Hauptthema des ersten Satzes an. — Ein Rezitativ des Solisten leitet in den rhythmisch bewegten, schwungvollen dritten Satz (Sehr lebhaft) über. Während das frische und spritzige Hauptthema vom Orchester eingeführt wird, erklingt das gesangvollere zweite Thema im Wechselspiel von Soloinstrument und Holzbläsern. Die Durchführung arbeitet vor allem mit dem Hauptthema, Horn und Klarinette bringen eine Reminiszenz an das Hauptthema des ersten Satzes. Eine Kadenz des Solisten führt zur Reprise und zum brillanten, wirkungsvollen Ausklang des Stückes.

Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonie D-Dur KV 385 (Haffner-Sinfonie) — nicht zu verwechseln mit der sechs Jahre früher geschriebenen Haffner-Serenade KV 250 — entstand aus einer zweiten Serenade, die der Komponist im Sommer des Jahres 1782 auf Wunsch seines Vaters für die beherrschte Salzburger Familie Haffner schuf, und zwar diesmal zur Feier der Nobilitierung (Erhebung in den Adelsstand) des gleichnamigen Sohnes des Salzburger Bürgermeisters Sigmund Haffner. Mozart komponierte das Werk Ende Juli und Anfang August in größter Eile während dringender Nacharbeiten zu seiner im Juli uraufgeführten Oper „Die Entführung aus dem Serail“. Als ihm Leopold Mozart die Festmusik im Februar des folgenden Jahres zurückschickte, konnte sich der Sohn bereits gar nicht mehr an diese Komposition erinnern: „Die Neue Haffner Sinfonie hat mich ganz überrascht — denn ich wußte kein Wort mehr davon; — die muß gewiß guten Effekt machen“, äußerte er in einem Brief an den Vater vom 15. Februar 1783. Wir kennen das lebenswichtige Werk, zu dem ursprünglich noch ein am Anfang und Schluß erklingender Marsch und ein wohl verlorengegangenes zweites Menuett gehörten, heute nur noch in der Form als vierstätzige Sinfonie, in der es der Komponist — unter Hinzufügung von Fäden und Klarinetten in den Eckstücken — am 23. Fe-

bruar 1783 in einer seiner Akademien in Wien auführen ließ. „Recht feurig gehen“ muß nach Mozarts Angabe das Einleitungs-Allegro, dessen Verlauf fast ausschließlich von dem unisono einsetzenden, durch seine kühnen Sprünge sehr charakteristischen Kapfhema bestimmt wird. Dieses rhythmisch prägnante, mit seinem Umfang von über zwei Oktaven erstaunlich weit ausholende Thema, in seiner Anlage etwas betont prunkvoll und leicht theatralisch, wird in dem reich gearbeiteten Satz mit ungewöhnlicher konträrpunktlicher Kunst durchgeführt. — Aemtig gibt sich das liebliche, melodisch schlichte Andante. Es folgt ein festliches, kraftvolles Menuett mit einem wirksam kontrastierenden, großem I, das der Mozart-Forscher Alfred Einstein als den hervorragendsten Satz der Komposition bezeichnete und bereits mit dem Menuett der berühmten späten Es-Dur-Sinfonie KV 543 von 1788 verglich. — Das schwungvolle Finale, ein Presto-Satz in Verbindung von Sonaten- und Rondo-Form (nach Mozart „so geschwind, als es möglich ist“ auszuführen), besitzt wie der erste Satz teilweise ein wenig openhoffs Züge. Das hübsche Hauptthema des Finalsatzes zeigt Verwandtschaft mit der Osmin-Arie „Ho, wie will ich triumphieren“ aus der „Entführung“, so die Entstehung der Sinfonie im gedanklichen Umkreis dieser Oper demonstrierend.

VORANKÜNDIGUNG:

Sonntag, den 27. Juni 1981, 18.00 Uhr, Palaisplatz Pflanz
Sonntag, den 28. Juni 1981, 18.00 Uhr, Palaisplatz Pflanz

CHORSERENADE
Aufbewahrt
Kindchor Hildegarde Kölsch (CSSR)
Leitung: Jiri Skopal
Kindchor der Dresdner Philharmonie
Leitung: Wolfgang Berger
Philharmonischer Chor Dresden
Leitung: Matthias Geisler

Weitere Serenaden der Dresdner Philharmonie finden in diesem Sommer infolge Auslandverpflichtungen des Orchesters nicht statt.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie — Editionen: Dr. Ingeborg Dierckx-Höring
Die Entführung in Mozarts Allegro und Fuge a-Moll für Streicher schrieb unsere Publikation, Gunter Schmidt vom Fachbereich Musikwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin.

Spiele 1981 — Dvořaks: Prof. Herbert Kegel
Druck: GDM, Post-Straße Pflanz 11-29-12 HD 808-35-81

Preis 0,25 M

1206-1981 775 JAHRE DRESDEN



10. ZYKLUS-KONZERT 1980/81

10.
ZYKLUS-KONZERT
MOZART-SCHUMANN-ZYKLUS

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 13. Juni 1981, 20.00 Uhr

Samstag, den 14. Juni 1981, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler

Solist: Jürjakob Timm, Leipzig, Violoncello

Wolfgang Amadeus Mozart
1756–1791

Adagio und Fuge für Streichorchester
c-Moll KV 546

Arnold Schönberg
1874–1951

Verklärte Nacht
nach einem Gedicht von Richard Dehmel
für Streichorchester op. 4

Zum 30. Todestag des Komponisten
am 13. Juli 1981

PAUSE

Robert Schumann
1810–1856

Konzert für Violoncello und Orchester
a-Moll op. 129

Nicht zu schnell – Langsam – Sehr lebhaft

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonie D-Dur KV 385 (Haffner-Sinfonie)

Allegro con spirito
Andante
Menuett
Finale (Presto)



JÜRJAKOB TIMM, 1949 in Neustettenerberg geboren, erhielt seine erste musikalische Ausbildung in Sekunda. 1965 begann er sein Studium an der Leipziger Musikhochschule als Schüler von Friedemann Lohse. Nach einer Aspirantur an seiner Ausbildungsstätte wurde er 1973 als 1. Solocellist an das Leipziger Gewandhausorchester verpflichtet und ist seitdem gleichzeitig Mitglied des Gewandhaus-Quartetts. Im gleichen Jahr wies er das 1. Preis des Internationalen

Instrumentalistinnenwettbewerbs in Makkau (China) und 1975 den 2. Preis beim Internationalen Violoncello-Wettbewerb in Genf. Er absolvierte bereits zahlreiche erfolgreiche Konzerte in der DDR (mit der Dresdner Philharmonie konzertierte er erstmals 1980 zu den Arbeiterfestspielen im Bezirk Rostock), in der Ungarischen VR, CSSR, UdSSR, in der SR Rumänien, in der BRD und in Italien.

ZUR EINFÜHRUNG

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Lebzeiten war die Fuge als streng kontrapunktische Technik bereits weitgehend „aus der Mode“ gekommen. Zwar gehörte sie nach wie vor zu unverzichtbaren handwerklichen Grundlagentexten der Komponisten, doch konnte sie in dem neuen, aufklärerischen Zeitalter nicht mehr selbstverständlicher und zeitgemäßer Ausdruck der Musik sein.

Trotzdem begann Mozart auf Bitten seiner Ehefrau Konstanze, einer Liebhaberin Böschers Fugentechnik, sich ab 1782 intensiver mit der Fugentechnik zu beschäftigen. Nachdem er anfänglich mit Böschers Fugen experimentierte, indem er sie neu bearbeitete (so instrumentierte Mozart z. B. 5 Fugen aus dem 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ für 2 Violinen, Viola und Baß um), folgten eigene Kompositionen in diesem Stil. Mozarts Respekt vor der Fugentechnik als Höchstleistung der Polyphonie war zugleich verknüpft mit dem Bestreben, von ihr aus zu neuen Zielen vorzustoßen, sie in den Dienst eines neuen künstlerischen Willens zu stellen. Dabei hat er seine Fugen nicht „aus dem Kramel schüteln können“, sondern sich durchaus ernsthaft und selbstkritisch mit diesem Problemkreis auseinandergesetzt.

Die c-Moll-Fuge entstand 1783 zunächst in einer Fassung für zwei Klaviere, 1788 instrumentierte Mozart sie für Streichquartett um und komponierte eine Einleitung hinzu. Dieses absolut historisch gehaltene Adagio enthält den Gegensatz zweier kontrastierender Overturen, in Gestalt eines scharf punktierten, kraftvollen und eines lyrischen innigen Themas. Die streng und dabei kühl durchgearbeitete Fuge ist organisch mit dem einleitenden Adagio verbunden. Bei ihr liegt der Gefühlskontrast bereits im Thema. Die Technik der Fugierung und Entfaltung dieses Themas weist wie die Böscherschen Fugenkompositionen, unfehlbare kompositorische Meisterschaft auf, abgleich die Kunst Bachs nicht mehr Maßstab für die Fuge der Wiener Klassik sein kann.

Arnold Schönberg wurde im Jahre 1874 in Wien geboren. Er erwarb sich bei seinem Schwager Alexander von Zemlinsky, vor allem aber durch gründliches Selbststudium ein hervorragendes Wissen um den musikalischen Satz. Ab 1902 übte er eine eigene Lehrtätigkeit aus. Zu seinen berühmtesten Schülern gehörten in der Folgezeit Alban Berg, Anton von Webern, Hanns Eisler, Hans Erich Apostel, Hanns Jelinek,

Ernst Krenek und Egon Wellesz. 1910 wurde er Lehrer an der Wiener Musikakademie, 1923 Leiter der Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste in Berlin. Vor dem Faschismus emigrierte er 1933 in die USA, wo er als Professor für Komposition an der Kalifornischen Universität in Los Angeles tätig war. Seit 1944 lebte er hier von einer geringen Rente und verstarb im Jahre 1951.

Arnold Schönberg gehört zu den bedeutendsten Exponenten der bürgerlichen „Neuen Musik“ unseres Jahrhunderts. Sein Name ist aufs engste mit der Herausbildung der zwölftönigen Setzweise in der musikalischen Komposition verbunden. („Der Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren... gingen viele Vorversuche voraus... Einheit und Ordnung waren es, die mich unbewußt diesen Weg geführt hatten.“) Schönbergs dritter Schaffensabschnitt brachte die Aufstellung der Lehre von den zwölf aufeinander bezogenen Halbtonen der Oktave, mit der der Komponist verantwortungsbewußt der Aufhebung der tonalen Bindungen in der bürgerlichen Musik seiner Zeit entgegenzutreten versuchte. Eine Synthese aus konstruktiver Logik und stärkerer Expression, geniale Begabung, ein mathematisch fundiertes System mit künstlerischer Intensität und musikalischem Ausdruck zu erfüllen – das ist es, was Schönbergs musikgeschichtliche Leistungen kennzeichnet, über deren Größe und Grenzen Hanns Eisler treffliche Beobachtungen und Analysen angestellt hat, die dem „Phänomen“ Schönberg im Anerkennungsdienste wie im Kritischen sehr gerecht werden. Obwohl Schönberg selbst sagte: „Musik, die nicht aus dem Innern ihres Schöpfers kommt, kann nie gute Musik sein... Auch in heutiger Zeit entbehrt ein Komponist ohne Romantik grundsätzlich der menschlichen Substanz“, immer noch besten Kräfte danach handelte und in den Spätwerken der Emigrationszeit mehrfach zu tonalen Zentren zurückkehrte, spielen seine Werke im praktischen Musikleben unserer Zeit immer noch nicht wenig mehr als eine periphere Rolle.

Der im Wien der Jahrhundertwende aufgewachsene Schönberg begann seine künstlerische Entwicklung als Spätromantiker und enthusiastischer Apologet der Wagnerischen „Zukunftsmusik“. Seine frühen Werke bis zur sinfonischen Dichtung „Pelleas und Melisande“ stehen im Banne eines Brahms-, Mahler-, Richard Strauss- und vor allem eines übersteigerten Wagnerismus. Schönberg versuchte zunächst, die bisher gültige Tonalität und Ausdrucksbasis zu erweitern und zu vertiefen – das führte zu klang-