



1. ZYKLUS-KONZERT 1981/82

1. ZYKLUS-KONZERT
JOSEPH HAYDN
UND DER KLASSIZISMUS

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 5. September 1981, 20.00 Uhr

Sonntag, den 6. September 1981, 20.00 Uhr

dresdner philharmoniker.

Dirigent: Peter Gülke, Weimar
Solist: Erich Markwart, Berlin, Horn

Joseph Haydn Konzert für Horn und Streichorchester D-Dur
1732–1809 (Hoboken-Verzeichnis VII d Nr. 4)

Allegro moderato
Adagio
Allegro

Johannes Brahms Variationen über ein Thema von Joseph Haydn
1833–1897 B-Dur op. 56 a

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

Joseph Haydn Instrumentalmusik über die Sieben letzten Worte
des Erlösers am Kreuze oder Sieben Sonaten mit
einer Einleitung und am Schluß einem Erdbeben

Introduzione (Maestoso ed Adagio)
Sonata I (Largo)
Sonata II (Grave e Cantabile)
Sonata III (Grave)
Sonata IV (Largo)
Sonata V (Adagio)
Sonata VI (Lento)
Sonata VII (Largo)
Il Terremoto (Presto con tutta la forza)

Erstaufführung



Der Dirigent und Musikwissenschaftler PETER GÜLKE wurde 1934 in Weimar geboren. Er studierte 1952–57 an der Musikhochschule seiner Heimatstadt sowie an den Universitäten in Jena und Leipzig. 1958 promovierte er bei H. Besseler über „Burgundische Musik des 15. Jahrhunderts“ zum Dr. phil. Als Dirigent erhielt er wesentliche Ausbildung durch A. Jansons und I. Markevitch bei den Internationalen Musikseminaren in Weimar, ebenso durch S. Celibidache. Er war u. a. Musikalischer Oberleiter an den Theatern in Stendal (1964/67), Potsdam (1966/69), Stralsund (1972/76), wirkte seit 1976 als Kapellmeister an der Staatsoper Dresden und wurde 1981 zum Musikalischen Oberleiter des Deutschen Nationaltheaters Weimar und zum Dirigenten der Weimarerischen Staatskapelle berufen. Dr. Gülke trat neben seiner Dirigentenarbeit mit bedeutsamen Publikationen zur Musik des Mittelalters und der Renaissance, zur Ästhetik der Aufklärung, zu Beethoven (Neueditionen der Sinfonien), Schubert und Interpretationsfragen hervor. Gastspiele führten ihn u. a. in die SR Rumänien, nach Ungarn, Polen, Finnland, in die BRD, Schweiz, nach Westberlin und Jugoslawien. Bei den Dresdner Philharmonikern gastierte er mehrfach seit 1974.



ERICH MARKWART wurde 1956 in Borsleben geboren. Bereits als 10-jähriger wirkte er in einem Bläserensemble mit. Seit 1969 erhielt er an der Spezialschule für Musik in Weimar Hornunterricht bei H. Eisenhut, von 1974–1979 studierte er an der Weimarer Musikhochschule im Hauptfach Horn bei K. Biehlig. Während seiner Studienzeit gewann er den 2. Preis des Internationalen Instrumentalistenwettbewerbs in Markneukirchen, 1980 den 2. Preis des Internationalen Wettbewerbs in Toulon, und beim Internationalen Musikwettbewerb Budapest errang er den 3. Preis. Seit 1979 ist Erich Markwart als Solohornist im Orchester der Komischen Oper Berlin tätig. Erste Gastspielreisen führten den jungen Künstler in die UdSSR und VR Polen.

ZUR EINFÜHRUNG

Mit den Zyklus-Konzerten des Jahrganges 1981/82 ehren die Dresdner Philharmoniker **Joseph Haydn** anlässlich seines 250. Geburtstages am 31. März 1982. Die Auswahl aus seinem sinfonischen, konzertanten und vokalsinfonischen Schaffen wird ergänzt durch Werke seiner Wiener „Klassiker-Kollegen“ Mozart und Beethoven, die sich in so vielfältiger Weise auf ihn bezogen und ihn „fortgesetzt“ haben, und vor allem durch Werke klassizistischer bzw. neoklassizistischer Prägung des 19. und 20. Jahrhunderts, wobei verschiedenste nationale und internationale Spielarten klassizistischer Stilhaltung berücksichtigt wurden, ohne daß auch nur annähernd Vollständigkeit angestrebt worden wäre. Zu diesem unseren Zyklus „Joseph Haydn und der Klassizismus“ hat der Musikwissenschaftler und Gastdirigent des Eröffnungskonzertes, Dr. Peter Gülke, im Geleitwort des diesjährigen Konzertplanes einige grundsätzliche Gedanken geäußert, auf die hier verwiesen sei. Nicht zuletzt kommt seinem ausgewählten Programm eine gewisse richtungweisende Bedeutung zu; neben Seltenheiten aus dem heute noch keineswegs vollständig zu überblickenden und bei weitem nicht ausreichend gewürdigten riesenhaften Lebenswerk Haydns erklingen die Haydn-Variationen von Johannes Brahms, der in seinem eigenen Schaffen die Verschmelzung von Klassik und Romantik unternahm, der im 19. Jahrhundert den gegenüber dem Oratorienkomponisten vergessenen Instrumentalkomponisten Haydn, den Inhalts- und Formenschatz seiner Instrumentalsprache wieder entdeckte und damit letztlich den Ausgangspunkt nach heute gültiger Wertung Joseph Haydns schuf.

In erfreulich zunehmendem Maße greifen unsere Interpreten zu den Instrumentalkonzerten Haydns, die gewiß nicht alle auf der Höhe seines sonstigen Schaffens stehen (etliche tragen deutlich den Charakter von Gelegenheitsarbeiten, verschiedentlich gibt es noch zu lösende Echtheitsprobleme), doch finden sich auch hier meisterliche Werke darunter (wie die Cellokonzerte in D- und in C-Dur, die Violinkonzerte in C- und G-Dur, die Klavierkonzerte in G- und D-Dur oder das Trompetenkonzert in Es-Dur), auf alle Fälle jedoch begegnet uns in seinen Konzerten für die verschiedensten Instrumente, von denen einige auch verloren gingen, eine

Fülle schönster musikalischer Gedanken, die es wert sind, der Musikpraxis zugeführt zu werden. Haydns Wesen mangelte es freilich an jenem artistisch-brillanten Zug, der Voraussetzung ist für den echten Virtuosen. In seinen Konzerten suchte er fraglos die Einzelleistung des Solisten zu steigern, jedoch nur, um sie dem Gesamtwerk als unlösbaren Bestandteil thematisch-motivischer Arbeit einzugliedern, — hierin unterschied er sich grundsätzlich von Mozart. Unter den Haydn'schen Konzerten für Blasinstrumente verdienen die beiden erhaltenen Waldhornkonzerte besondere Beachtung, erweisen sie doch die tiefe Kenntnis, die der Komponist von den Möglichkeiten dieses Instrumentes im Orchester hatte. Das erste Konzert (Hob. VII d: 3) wurde 1762 komponiert, das zweite, heute erklingende Konzert für Horn und Streichorchester D-Dur (Hob. VII d: 4) wurde 1781 erstmalig angezeigt und stammt aus den siebziger Jahren; seine Echtheit ist allerdings nicht ganz zweifellos belegt, wenn auch die meisten Kriterien für Haydns Autorschaft sprechen. Die reizvolle Melodik des dreisätzigen Stückes ist den damaligen technischen Fähigkeiten des Instrumentes abgelauscht. Die Ausdrucksskala umfaßt von kraftvoller Energie bis zu weich gelöster Sehnsucht alle Register, und die Lücken, die zwischen den einzelnen Naturtönen des Hornes klaffen, werden nirgends spürbar.

Mit seinen beiden Serenaden und besonders mit den Variationen überein Thema von Joseph Haydn in B-Dur op. 56a schuf Johannes Brahms gleichsam Vorstudien für seine vier Sinfonien, deren erste er 1876 vollendete. Übt 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 — auch 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 zu barock-klassischer Form und Stilsynthese, seine Gabe, sinfa-



Joseph Haydn

nische Entwicklungen bei kontrapunktischer 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 „Chorale St. Antoni“, die vermutlich von einem alten burgenländischen Wallfahrtslied stammt. Mit den Variationen über dieses Thema schuf Brahms eines der bedeutendsten Variationenwerke der deutschen Musikkultur 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 herrlicher 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 siebzehnmals 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 im Auftrage eines priesterlichen Marqués für die südspanische Bischofsstadt Cadix komponierte Orchesterwerk *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* von Joseph Haydn war für eine alljährlich durchgeführte kirchliche Andacht bestimmt. Am Karfreitag wurde das Innere der Kirche in Cadix mit schwarzen Tüchern verhüllt; nur in der Mitte erleuchtete eine Lampe das

Dunkel. Nach dem Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, las eines der sieben letzten Worte Christi am Kreuze vor und stellte eine Betrachtung darüber an. Alsdann schritt er zum Altar und fiel vor dem Kreuz auf die Knie. Die Stille während dieses feierlichen Zuges und der Verehrung des Kreuzes hatte Haydn jeweils mit seinen insgesamt 7 Sonaten auszufüllen. Die erschütternde Schilderung des Erdbebens nach dem Kreuzestode Christi beschließt das Werk. Trotz dieses auf den Komponisten selbst zurückgehenden Berichtes ist wohl die Entstehungsgeschichte keines anderen von Haydn geschaffenen Werkes in der einschlägigen Literatur so unzutreffend und unvollkommen dargestellt worden. Giuseppe Carpanis Nachricht, daß sich um einen Wettbewerb gehandelt habe und Haydns Komposition als die einzige Einwendung preisgekrönt worden sei, beruht wahrscheinlich auf falsch verstandener Mitteilung oder ist aus ganz unsicherer Quelle geschöpft. Auf den grundlegenden Haydn-Biographen Carl Ferdinand Pohl geht die Erzählung zurück, daß dem Orchesterwerk noch eine sogenannte „Urfassung“ vorangegangen sei, in der Haydn jeder Orchestersonate ein begleitetes Rezitativ für einen Baßsänger vorangestellt habe. Erst in neuesten Publikationen ist dieser Irrtum berichtigt worden. Pohl hat nämlich irrtümlich eine Stimmenkopie aus Haydns Nachlaß im Esterházy-Archiv, die keinen Kopistennamen trägt, aber durch Quellenvergleich und durch die Angaben im Haydn-Nachlaßverzeichnis als die Kantatenbearbeitung des Passauer Domkapellmeisters Joseph Friebert festzustellen ist, als die vermeintliche „Urfassung“ ausgegeben und beschrieben.

Als Entstehungsjahr für die originale Orchesterfassung der „Sieben Worte“ wurde das Jahr 1785 als sicher angenommen. Man stützte sich dabei auf das der Breitkopf & Härtel-Ausgabe vorangestellte Vorwort vom März des Jahres 1801, das auf Haydn selbst zurückgeht: „Es sind ungefähr fünfzehn Jahre, daß ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen.“ Erst Dénes Bartha hat in seiner Studie über Haydns „Sieben Worte“ im ungarischen musikwissenschaftlichen Jahrbuch 1960 die Vermutung geäußert, daß die Orchesterfassung wohl 1785/86 komponiert worden sei, da Skizzen des Werkes auf einem Blatt mit dem ursprünglichen Schluß des Menuetts der Pariser Sinfonie Nr. 82 stehen, die sicher erst 1786 entstanden ist. Alle sechs erhalten gebliebenen authentischen Abschriften der Instrumentalmusik über die „Sieben Worte“ lassen sich

aber nur bis auf die Monate Januar bis März des Jahres 1787 zurückverfolgen. Demnach dürfte dieses Werk erst im Herbst oder sogar erst in den Wintermonaten des Jahres 1786 — also nach und nicht vor den Pariser Sinfonien — entstanden sein und die erste Aufführung in Cadix am Karfreitag des Jahres 1787 (und nicht 1786) stattgefunden haben.

Seine weitere Geschichte sei kurz skizziert: Während der Drucklegung der Orchesterstimmen durch seinen Wiener Verleger Artaria im Frühjahr 1787 hat Haydn das Werk als Streichquartett arrangiert. Der bei Artaria erschienene Klavierauszug ist nicht von Haydn verfaßt, aber von ihm korrigiert und gelobt worden. Der Passauer Domkapellmeister Joseph Friebert hat das Orchesterwerk als Kantate bearbeitet. In dem überlieferten Passauer Klavierauszug wird als Entstehungsdatum das Jahr 1792 genannt. Da Frieberts Bearbeitung jedoch wiederum in zwei Fassungen vorliegt, ist nicht sicher zu bestimmen, ob dieses Jahr die erste oder die endgültige Bearbeitung festhalten soll. Haydn hat jedenfalls während seiner zweiten Londoner Reise nur die zweite Friebertsche Bearbeitung kennengelernt, die ihn schließlich 1795/96 zur eigenen Vokalbearbeitung anregte. Diese Vokalfassung Haydns kam dann im Jahre 1801 — wie schon erwähnt — bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck heraus. Schließlich hat Haydns Schüler Sigismund Neukomm diese Orchesterfassung nach einmal bearbeitet und dabei vor allem weitere Orchesterstimmen hinzugefügt. Die Orchesterfassung der „Sieben letzten Worte“ leitet eine Reihe von Werken ein, in denen Haydn den vollkommenen Ausgleich von kunstvollem Satz und schlichtem volksnahen Ausdruck erreicht, der schließlich in seinen beiden letzten großen Oratorien „der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, seinen Höhepunkt findet. Haydn hat diese Allgemeinverständlichkeit in seiner Musik zu den „Sieben letzten Worten unseres Erlösers“ bewußt angestrebt; in seinem Brief vom 8. April 1787 an den Londoner Verleger William Forster schreibt er: „Jedweder Sonate, oder Jedweder Text ist bloß durch die Instrumental Music dergestalt ausgedrückt, daß es den unerfahrensten den tiefsten Eindruck in Seiner Seel Erwecket“. Bei der Komposition war Haydn so verfahren, daß er jeweils eine passende Melodie zu den lateinischen Bibelworten erfand und dann sieben langsame Orchestersätze daraus entwickelte, die Empfindungen wiedergeben, aber keine Programmmusik sein

wollen. Haydn selbst und auch seine Zeitgenossen hielten dieses Werk für eine seiner besten Kompositionen. Neben den Pariser Sinfonien war es vor allem das Orchesterwerk über die „Sieben Worte“, das Haydns Ruhm in Europa während der achtziger Jahre begründete. Die Anregung und der Auftrag zu diesem Werk kamen aus Spanien. Abschriften der Komposition gingen nach Süddeutschland, Berlin und Oberitalien. Darüber hinaus wurde das Werk zur gleichenn Zeit in Wien, London und Paris in der Originalgestalt gedruckt und sofort in verschiedenen Städten aufgeführt.

Es darf festgestellt werden, daß die im heutigen Konzert erfolgende Wiederbesinnung auf dieses großartige, in unserer Zeit jedoch eigentlich kaum noch bekannte Haydn-Werk in seiner Originalgestalt unser Wissen um den Meister bereichert, der mit der ihm eigenen Bescheidenheit geäußert hat: „Die Aufgabe, 7 Adagios ... aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten.“ Wie er diese schwierige Aufgabe bewältigt hat, mit welcher Innigkeit und Ausdruckskraft, mit welcher verhältnismäßig einfachen, ja sparsamen und niemals äußerlichen Mitteln (das Orchester besteht aus je 2 Flöten, Oboen und Fagotten, 4 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken und Streichern), das ist in der Tat bewundernswert und gehört zu den überzeugendsten Beweisen von Haydns reifer Meisterschaft, der sich damit auch in die Reihe der großen Gestalten des Passions-themas gestellt hat. Jeder der 7 Sonatensätze ist in der Partitur mit dem lateinischen Wortlaut der Christus-Worte bezeichnet:

Sonata I:

Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.

Sonata II:

Heute wirst du mit mir im Paradiese sein.

Sonata III:

Weib, siehe, das ist dein Sohn!

Sonata IV:

Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

Sonata V:

Mich dürstet.

Sonata VI:

Es ist vollbracht.

Sonata VII:

Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände.



VORANKÜNDIGUNGEN:

Donnerstag, den 10. September 1981, 20.00 Uhr (AK/J)
Freitag, den 11. September 1981, 20.00 Uhr (Freiverkauf)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

1. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Gastspiel der Prager Sinfoniker
Dirigent: Jiří Bělohlávek
Bedřich Smetana: Mein Vaterland

Sonnabend, den 3. Oktober 1981, 20.00 Uhr (Anrecht B)
Sonntag, den 4. Oktober 1981, 20.00 Uhr (Anrecht C 2)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr
Dr. habil. Dieter Härtwig

2. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Johannes Winkler
Solist: Bohuslav Matoušek, ČSSR, Violine
Werke von Strawinsky, Mozart und Joseph Haydn

Programmblätter der Dresdner Philharmoniker
Spielzeit 1981/82 – Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Die Einführung in Haydns „Sieben Worte“ folgt weitgehend dem Vorwort H. Unverrichts zur Taschenpartiturausgabe des Werkes im Bärenreiter-Verlag (1961)
Druck: GGV, Prod.-Stätte Pirna III-25-12 ItG 009-42-81
EVP 0,25 M