

Eines der bekanntesten und meistgespielten Violinkonzerte überhaupt ist neben den berühmten Konzerten von Beethoven, Brahms und Tschaiowski das Konzert für Violine und Orchester e-Moll op. 64 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Das Werk — übrigens wie die Schöpfungen der eben genannten Meister auch Mendelssohns einziger Beitrag zu dieser Gattung — entstand in seiner endgültigen Gestalt im Sommer 1844 in Bad Soden, wo der Komponist in Kreise seiner Familie heitere, ungeprüfte Ferientage verlebte; erste Erwürde dazu stammen jedoch bereits aus dem Jahre 1838. Am 13. März 1845 wurde das Violinkonzert im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung des dänischen Komponisten Niels W. Gade durch den Geiger Ferdinand David (Konzertmeister des Gewandhausorchesters) uraufgeführt, für den es geschrieben worden war und der das ihm befreundete Mendelssohn auch schon bei der Ausgestaltung des Soloparts in vielmehrfacher Hinsicht beraten hatte.

Nach der erfolgreichen Uraufführung schrieb David an den gerade in Frankfurt/M. weilenden Komponisten einen begeisterten Brief, in dem es u. a. über das Werk hieß: „Es erfüllt aber auch alle Ansprüche, die an ein Konzertstück zu machen sind, in höchstem Grade, und die Violinspieler können Dir nicht dankbar genug sein für diese Gabe.“ Bis heute hat sich an diesem Urteil nichts geändert; vereint das unverblüht geliebte Konzert, das sich vor allem durch seine harmonische Verbindung von (niemals leerer) Virtuosität und Kantabilität sowie durch eine ausgesprochen einheitliche Thematik auszeichnet, doch auch wirklich in schönster Weise alle Vorzüge der Schaffensnatur seines Schöpfers: formale Ausgewogenheit, gedankliche Anmut und jugendliche Frische.

Ohne Einleitungstutti beginnt der schwungvolle erste Satz (Allegro molto appassionato) mit dem gleich im zweiten Takt einsetzenden, vom Solisten vorgebrachten gesanglichen Hauptthema von edel vielmäßiger Prägung. Neben diesem Thema werden im Verlaufe des von blühender romantischer Poesie erfüllten Satzes noch ein ebenfalls sehr kontabler Seitengedanke und ein liebhaftes, ruhiges zweites Thema bedeutsam, das zuerst durch die Bläser über einem Orgelpunkt des Soloinstrumentes erklingt und dann von diesem aufgegriffen und weitergeführt wird. Wie eines der Mendelssohnschen „Lieder ohne Worte“ ruht der durch einen liegenbleibenden Ton des

Fagotts angeschlossene dreiteilige Mittelsatz an „ein in sich wogendem“  $\frac{3}{4}$ -Takt an uns verüberziehendes Andante. Echt romantischer Elfenzauber wird schließlich im gelistprühendsten, prickelnden Finale, das als eine kunstvolle Verbindung von Rondo- und Sonatensatzform angelegt ist und in seinem Charakter der kurz vorher vollendeten „Sommerachts-traum“-Musik des Komponisten nahesteht, in überaus poetischer, stimmungsvoller Weise heraufbeschworen. In festlichen Glanz beendet dieser besonders virtuose, dabei musikalisch ebenfalls substanzreiche Satz das Werk.

„Neben ‚Don Juan‘ und ‚Till‘, den beiden Haupttreffern seiner Programmankunft, neben dem nur noch gelegentlich zu hörenden herbe-kraftvollen ‚Macbeth‘ (nach Shakespeare) komponierte Richard Strauss mehrere Tondichtungen, deren Inhalt uns heute ferngerückt ist“, stellte der Strauss-Biograph Ernst Krause fest. „Tod und Verklärung“ (1889) ist die Frucht einer intensiven Beschäftigung mit Schopenhauers Philosophie während der Münchner und Weimarer Jahre. Der Blick des Komponisten schweifte vorübergehend nach dem Jenseits. Das Werk mit eigener Krankheit oder solcher von Freunden in Beziehung zu bringen (wie es fast immer geschieht), läßt sich historisch nicht rechtfertigen. Alles, was in dem Tempo vergeht, entspringt der Phantasie des Komponisten. Irdisches Leid und himmlischer Sieg werden in den melodisch reichen, die Ausdrucksbereiche des Weihevollen und Hymnischen besitzenden Werk in einer klanglich und formal sinnfälligen Weise besungen, die es ihm bei seinem Erscheinen besonders leicht machte, in die Breite zu dringen. Heute ist ‚Tod und Verklärung‘ gegenüber den weniger idealistischen und pathetischen Orchesterwerken in den Schatten getreten.

Man kann die ‚Tondichtung für großes Orchester‘ (der Alexander Ritter erst nachträglich schwebeliche Verse unterlegte) ohne jede Anspielung auf musikalische Einflüsse als einen sinfonischen Sonatensatz erklären, der von einer großen getragenen Introduction eröffnet und von einem Hymnus nach Art einer Coda beschlossen wird. Innerhalb dieses Formgefüges wickelt sich ein vielfältiges, streng durchgeführtes thematisches Leben mit den Kontrasten des Fieberwahns und Todeskomplexes wie der Erlösung und Verklärung ab. Das beherrschende, einfache Verklärungsthema klingt

am Ende des ersten Teiles, von der Tiefe heraufsteigend, an, um im Verlaufe des Tonstücks immer kraftvollere, majestätische Gestalt anzunehmen. Undwieder wird man heraushören,

daß auch bei dieser recht nahe geschauten Vision von Übergang einer Menschenseele ins Jenseits der Musiker Strauss der Diesseitige, dem Leben Verbundene bleibt.\*

#### VORANKÜNDIGUNG:

Programmblätter der Dresdner Philharmonie  
Redaktion: Dr. hebel, Dieter Hertzog

Sonntabend, den 5. Februar 1983, 20.00 Uhr (Aarecht A 1)  
Sonntag, den 6. Februar 1983, 20.00 Uhr (Aarecht A 2)  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Eintrittspreise jeweils 19,80 Uhr  
Dr. hebel, Dieter Hertzog

#### 1. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Herbert Kegel  
Solist: Nikolai Davidenko, Sowjetunion, Klavier

Werk: von Beethoven und Prokofjew

Spieldort 1982/83 — Cheldirigent: Prof. Herbert Kegel  
Druck: GÖV, Post-58890 Plana III-25-12 110 089-74-82  
EXP — 22 M



4. PHILHARMONISCHES KONZERT 1982/83

4.  
PHILHARMONISCHES  
KONZERT

Sonnabend, den 11. Dezember 1982, 20.00 Uhr  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden Sonntag, den 12. Dezember 1982, 20.00 Uhr

# dresdner philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler

Solist: Wladimir Malinik, Sowjetunion, Violine

Joseph Haydn Sinfonie Nr. 26 d-Moll (Lamentatione)

1732-1809

Allegro assai con spirito  
Adagio  
Menuett

Friedrich Goldmann Essay III für Orchester

geb. 1941

Erstaufführung

Felix Mendelssohn Bartholdy Konzert für Violine und Orchester e-Moll op. 34

1809-1847

Allegro molto appassionato  
Andante  
Allegro molto vivace

PAUSE

Richard Strauss Tod und Verklärung - Tondichtung

1864-1949

für großes Orchester op. 24



WLADIMIR MALINIK, 1932 in Moskau geboren, seit 1945 an der Zentralen Musikschule seiner Heimatstadt ausgebildet, studierte 1953 bis 1955 bei Prof. Zgonov an Moskauer Konservatorium, nahm hier bis 1951 eine Aspirantur wahr und lebte inzwischen selbst an diesem Institut. Mehrmals erlangt der Künstler erste Preise bei internationalen Wettbewerben, 1957 anlässlich der

IV. Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Moskau und beim Wieniawski-Wettbewerb in Posen sowie 1959 beim Königin-Sieger-Wettbewerb in Brüssel. Konzerte führten ihn durch sämtliche Kontinente. Er ist „Vordirektor Künstler der RSPK“. Mit der Dresdner Philharmonie spielte er bereits in den Jahren 1964 und 1974.

## ZUR EINFÜHRUNG

Joseph Haydns leider nur selten aufgeführte Sinfonie Nr. 26 d-Moll entstand wahrscheinlich im Jahre 1768. Es ist eine Passions- und Klageinfonie, daher ihr Beinamen „Lamentatione“. Dem ersten und zweiten Satz liegen z. T. gregorianische (d. h. mittelalterliche liturgische) Gesänge zugrunde. Im eröffnenden Allegro assai con spirito ist das von der 1. Oboe und den 2. Violinen vorgetragene 2. Thema nach einem alten Passionschoral gebildet, der von den Staccato-Achteln der 1. Violinen kontrapunktiert wird und den erregten Synkopen des leidenschaftlichen 1. Themas kontrastierend gegenübergestellt ist. Der Satz stellt gewissermaßen ein kleines Passionsdrama dar. Das Adagio ist über die gregorianische Melodie „Incipit Lamentatio“ gestaltet, auf die in der katholischen Kirche während der Karwoche die Lamentationen (Klagegesänge) des Propheten Jeremias gesungen werden. Das Thema wird bei seinem ersten Erscheinen von einer ausdrucksvollen Kantilene der 1. Violinen umspielt. Der abschließende Satz ist — im Sinne der frühklassischen Sinfonie — ein Menuett, jedoch kein stilisierter Tanz, sondern ein elegisches, leise verklingendes Charakterstück, von Pausen unterbrochen und durch dynamische Gegensätze gekennzeichnet.

Friedrich Goldmann, der im letzten Jahrzehnt im In- und Ausland immer mehr auf sich aufmerksam machende DDR-Komponist und Dirigent, wurde 1941 in Siegmund-Schreiba geboren und war 1951 bis 1959 Mitglied des Dresdner Kreuzchores, 1959/62 studierte er bei Prof. Johannes Paul Thilman Komposition an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden, war 1962/64 Meisterschüler Prof. Rudolf-Wagner-Régenys an der Akademie der Künste der DDR und schloß bis 1968 ein Studium der Musikwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität bei den Professoren Ernst Hermann Meyer und Georg Knepler an. Seitdem lebt er als freischaffender Komponist in Berlin. Für sein Schaffen wurde er mit dem Hanna-Eisler-Preis (1973) und dem Kunstpreis der DDR (1977) ausgezeichnet. Seit 1978 ist er Mitglied der Akademie der Künste der DDR.

Der Essay III für Orchester entstand 1971. Als eine Art Vorstudie zu seinen Sinfonien „thematisiert“ Goldmann in diesem „Versuch“ die widersprüchliche Einheit von musikalischen Einzel- und Massenergebnissen. Es handelt sich um ein dramatisch zugewichtetes Stück voller scharfer Kontraste in Gestik, Klangfarbe und Faktur. Abschnitte in serieller und aleatorischer Technik wechseln miteinander ab und durchdringen einander. Ein Satz voller drängender Intensität und zielstrebig-lebiger Bewegung mit dem „sonatistischen“ Gegensatz von gestillten Gefühlsfeldern und plastischer Motivilik wird unterbrochen von einem locker-scherzhaften Abschnitt, in dem einzelne Instrumente mit spielerischen Motiven konzentriert hervortreten, und einem stillen, streng gemessenen Abschnitt, der aus speziell rhythmisierten Klangfarbenveränderungen eines einzigen Tones besteht.

Satztechnisch dominiert die ständige Variation von Mikromotiven, die aus einer in drei Viertelsegmente (B-A-C-H) zerlegten Zwölftonreihe abgeleitet sind. Eine einfache Materialkonstellation bildet also gleichsam die Folie für verschiedenartige motivische Verarbeitungsformen und Verwandlungsstufen. Entwicklungen werden aufgebaut und widerrufen, aufgelöst. Die Lebendigkeit und raffinierte Fertigkeit der Gestaltung kompensiert die Gefahr formaler Glätte, eines Manierismus bereits standardisierter Klangfolgen der neuesten Musik.

Beweise und Tenfall des Goldmannschen Essays weisen darauf hin, wie ernst und auch doppeldeutig er seine Genrebezeichnung meint. Nicht allein um eine technische Übung, um das Erproben des Handwerks und neuer Mittel geht es, sondern ebenso um den Versuch kritischer, engagierter Wirklichkeitsbewältigung mit allem der Musik verfügbaren ernsthaften Anspruch und allen persönlich ausstrahlenden Kräften der musikalischen Gestaltung. Dabei stützt sich der Essay legitimerweise — wie es die Bestimmung als literarisches Genre seit je weiß — auf bereits vorgeformte künstlerische oder anderweitige geistige Produktion. Von daher bezieht er auch eine gewisse formale Offenheit, einen spontanen Zug, sein Spiel mit „geprägten“ Wandlungen, sein durchaus a-systematisches und nicht auf die erschöpfende Abhandlung der Gedanken bedachtes Herangehen in der Gestaltung. Goldmann umriß das dargestellte inhaltliche Problem einmal mit der Formulierung: „Versuch gegen die Gleichgültigkeit“.