

ten von Vokal- und Instrumentalmusik: auch zwei Symphonien, ein „kleines“ und ein „großes“ Orchesterkonzert („Responso“, 1977) und vier Solokonzerte für Violine (1988), Klavier (1970), Violoncello (1973) und Flöte (1978). Die je unterschiedliche Kombination von virtuos-spielerischen und symphonisch-dramatischen Elementen hat gerade bei den Konzerten zu sehr individuellen Lösungen geführt, wobei die Tendenz zu lyrischen Koloristik einerseits, zu theatralischen Konfliktstrukturen andererseits zwei sich ergänzende Grundmuster von Matthias' Klangkonzept aufzeichnen läßt.

Das neue Konzert für Trompete, Pauken und Orchester – komponiert

Frühjahr 1982 anläßlich des 100jährigen Jubiläums des Berliner Philharmonischen Orchesters und am 18. Januar 1983 in der Berliner Philharmonie uraufgeführt – findet zu einer ausgewogenen Synthese. Es ist spielerisch und dramatisch, virtuos und symphonisch, einfach und komplex zugleich. Die ungleichen Solisten gehen durchaus verschiedene Wege, sie kreieren sich oft, werden aber nur selten ein Paar. Sie zeigen viele Gesichter, zarte und derbe, wilde und wütende, heitere und schmerzliche, nur dasjenige nicht, welches sie zur beliebten Pose erlöser ließe: zu offiziellen Wirbel- und zur festlichen Fanfare. Sie werden hingegen besessene wie leitende Akteure in einem Spiel, in einem kleinen instrumentalen „Drama per musica“, das zorn und ruhig beginnt, aber in wild entfesselten Aufbau endet. Das Orchester bildet, sei es bestützend, sei es neutral oder widersetzlich, den gleichrangigen Dialogpartner. Ihm fehlen nur die Holzbläser, deren Register die Streicher mit übernehmen. Während die Solotrompete von einem ekköpfigen Chor des Blechs umgeben ist, haben die sechs Pauken zwei Schlagzeugbatterien zur Seite. Gelegentlicher Harfenklang komplettiert das Ensemble, das im übrigen für jeden Satz eine farbige Gruppierung ausprägt. Diese gibt sich in gleichsam konzentrischer Anordnung: Die Mitte bewegt ein bis zu fünfzigjähriges, scherzotes *Vivace*-Satz. Ihm flankieren zwei außerordentlich expressive *Adagios*. Als Eckstütze runden eine rhapsodisch deklamierende *Introdu* und eine funke gesteigerte *Stretto* das Werk. Sucht man unbedingt nach einem historischen Formmodell für dieses große Duett in fünf Sätzen, dann findet man es weniger in den Bereichen „absoluter“ Instrumentalmusik. Vielmehr ähnelt es in Aufbau und Dramaturgie jenen mehrgliedrigen, durch kontrastierenden Akzent sich auffolgenden Psychogrammen, wie sie uns vor allem in der gereinigten Operni-

teatral des 19. Jahrhunderts begegnen, bei Weber und Wagner ebenso wie bei Verdi oder Bizet.

Mit metrischer Eindringlichkeit, plötzlichen Raum greifend, beginnt die Solotrompete allein. Vor der Bläsern des Orchesters kommt Wiederhall und Bestätigung. Die Pauken übernehmen das Thema, „schlagen“ es unruhig, einen Moment aggressiv, ehe die Trompete „ihre“ Thema wieder allein, nur von Paukenstößen leise grundiert, gesichert wiederholen kann. Erst im anschließenden *Adagio* setzen die Streicher zu leidenschaftlicher Deklamation ein. Die emphatisch ausgreifenden Gesetze werden dann von den Bläsern gestützt und in einer zwölftägigen Cluster gepreßt, um vorerst abzubrechen. Hier nur markieren die Pauken das prägnante Thema für eine *Passacaglia*, die sich in sechs Variationen kontrastistisch aufblüht und zu einem dramatischen Höhepunkt verdichtet. Nach der Wiederholung des *Adagio*-Abschnitts, mit gleichsam enttäuschten Rollen, laßt sich die emotional gespannte Situation allmählich in drei weiteren Variationen. Die Solotrompete gibt überausdend das metrische Signal für ein blitzschnelles aufgewirbeltes *Scherzo*, in dem sich die Gestalten ungeheuer jagen und vorwärtsstoßen, bis eine Replik des *Adagios* wieder eingreift. Umsofort, denn das Treiben gebietet sich danach nur noch ungestümer, aggressiver, um von selbst schlagartig wieder zu verschnitten. Die kalte Welt ist abgeblendet; ihr folgt das *Adagio* *lamentoso*, ein lang ausschweifender Klagegesang, der im Mittelteil, geführt vom Duett zwischen Trompete und Violoncello, die Erinnerung an einen Trauermarsch heraufbeschwört. Zweimal brechen stierend ein paar Takte des *Scherzos* herein. Sie bewirken, daß die klanglich veränderte Replike selber nur in verstärkter, dumpfer Gebundenheit zustande kommt. Doch sollte verletzter Trauer schlägt am Ende in verlorene Welt um. Totdäulich ersticht sie das Schlagwerk in der *Stretto* zur *colleto* herbei und befaßt zusammen mit dem ganzen Orchester, wie ein heißer Atem, jenes überstimmte Thema, das die Trompete vom Anfang des Werkes aufnimmt. Aber der grelle, in raschen Schüben dahinrende Klangdruck gönnt ihm keineswegs seine gewohnte Festigkeit. Es bleibt für den Bläser schließlich nur ein Ton, hoch und scharf wie ein Schwere, den der Pauker mit raschen Schlägen wiederholt. Was sich ein „dramatis“ – nicht nur „in musica“! Es könnte sehr wohl „mit Pauken und Trompeten“, vom Leben geschrieben sein.

In der Komposition läßt gerade ich einer mög-

lichen Verführung zu Außerlichkeit, die durch die gewählten Soloinstrumente naheliegend durch eine bewußte Konzentration auf inhaltliche und formale Aspekte. Ich wollte eine Musik schreiben, die stark in Ausdruck und in der Empfindung ist“, sagte Siegfried Mattias zu seiner Arbeit.

Felix Mendelssohn Bartholdy, der musikalisch von einer seltenen Fröhlichkeit besaß, besaß in der Musikgeschichte ein dreifaches Ansehen: als Organisator (so gründete er beispielsweise das Leipziger Konservatorium als erstes in Deutschland und brachte Bachs „Matthäus-Passion“ hundert Jahre nach ihrer Uraufführung erstmalig wieder zum Erklingen), als Dirigent der Leipziger Gewandhauskapelle (bis zu seinem ungeduldeten Kontraktverhältnis in Berlin, London und anderen Städten) und nicht zuletzt als Komponist zahlreicher Werke für die verschiedensten Gattungen, die zu den schönsten Zeugnissen der Musik des 19. Jahrhunderts gehören, wie die geniale Musik zum „Sommerabendstraum“, das Violinkonzert, die „Schottische“ und „Italienische Sinfonie“, Mendelssohns formvollendete Tonsprache entspringt oft aus Natur- und Landschaftserlebnissen – wie im Falle der 3. Sinfonie *o-Moll* (der „Schottischen“) und der Hebräer-Quartette, die die Früchte einer Schottlandreise waren. Ebenso entstand die Sinfonie Nr. 4 *A-Dur* op. 90, die „Italienische“, während einer Italienreise des 23jährigen Bankierssohns Mendelssohn. Von Ross bezeichnet er 1830: „Die Ita-

lienische Sinfonie macht Fortschritte; es wird das lustigste Stück, das ich gemacht habe.“ Die Sinfonie wollte er nicht beenden, ehe er Neapel gesehen hatte, „denn das muß mit-spielen.“ Die anfangreiche Uraufführung des Werkes fand 1833 in London statt.

Das lebenswichtige Stück bietet keinerlei Probleme. Der Komponist folgte dem klassischen Sinfonieschema konsequent. Er musizierte in der „Italienischen“ vorwiegend einfach, heiter und lebensfreudig. Die köstlichste Welt des Südens begegnet im jugendlich-jubilierenden, frohbewegten Hauptthema des ersten Satzes. Der zweite Satz, zu dem Mendelssohn durch eine Prozession in Neapel angeregt worden sein soll, gibt sich dagegen mehr ruhig, balladenhaft. Der dritte Satz, ein *Finale*, gemahnt eher an einen Schubertchen Ländler als an ein Bild aus der italienischen Landschaft. Der Mittelteil malt mit weichem Hörnerklang den Zauber des deutschen Waldes, des Mendelssohn selbst in Italien nicht vergaßen konnte. Genial ist das *Presto-Finale*, ein leidenschaftlich dahinschwebender „Saltarello“ (Springtanz, das Tarantella erklingt in den Holzbläsern), der, aus der neapolitanischen Volkstanz übernommen, ein reizvolles Bild aus dem italienischen Volksleben mit seiner ausgelassenen Fröhlichkeit trotz elegischer Episoden zeichnet. Dieser Satz ist ein typischer, geistprägender, elegant-schöngeistiger Mendelssohn; der jeden Hörer wohl in seinen Bann zwingt.

Nach dem Konzert am 3. Januar 1985  
FOYERGESPRÄCH

#### VORANKÜNDIGUNG

Freitag, den 15. Januar 1985, 20.00 Uhr (Aussch. A 1)  
Sonntag, den 17. Januar 1985, 20.30 Uhr (Aussch. A 2)  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden  
Einführungsworträge jeweils 19.00 Uhr  
Prof. Dr. habil. Dieter Hübner

#### PHILHARMONISCHES KOFERTEI

Dirigent: Klaus Bernhardt, 1983  
Solist: Thomas Christian, Oboist, Violon

Werte von Jörg Beyr, W. A. Muzart und Richard Strauss

Programmleiterin der Dresdner Philharmonie  
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dorothea Hübner  
Die Einführung in das Foyerkonzert vom 5. Märtes  
druck: Dr. Frank Schneider, Berlin

Spezialart 1984/85 – Chiffrelosig: Prof. Herbert Engel  
Foto: Werner Wulst / Matthias Creutziger  
Druck: DDF, BT 1984, 91 25 56 44334 2 23 100 001044  
EVP 1,20 M



4.  
PHILHARMONISCHES  
KONZERT

Sonnabend, den 5. Januar 1985, 20.00 Uhr  
Sonnabend, den 6. Januar 1985, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

# dresdner philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler, Schwenn  
Solisten: Ludwig Güttler, Dresden; Trompete  
Andreas Agmüller, Berlin; Posaune

- Ludwig van Beethoven**  
1770–1827
- Sinfonie Nr. 1, C-Dur op. 21**  
Adagio molto – Allegro con brio  
Andante cantabile con moto  
Menuett  
Adagio – Allegro molto e vivace
- Siegfried Matthys**  
geb. 1934
- Konzert für Trompete, Posaune und Orchester**  
Introduktion  
Adagio und Fissocaglia  
Vivace  
Adagio lamentoso  
Sexto con collera  
Erstaufführung
- PAUSE
- Felix Mendelssohn Bartholdy**  
1809–1847
- Sinfonie Nr. 4, E-Dur op. 90 (Italienische)**  
Allegro vivace  
Andante con moto  
Con moto moderato  
Fresto

Johannes Winkler



Ludwig Güttler

Andreas Agmüller



## ZUR EINFÜHRUNG

Ludwig van Beethovens 1. Sinfonie C-Dur op. 21, an der er vermutlich schon seit 1794 arbeitete, erlebte am 2. April 1800 im Wiener „National-Hof-Theater“ durch die Burg“ unter Leitung des Kapellmeisters ihre Uraufführung. Sie war das Schlüsseltück eines in damaliger Zeit nicht ungewöhnlichen Monatsprogramms, das außerdem eine Mozart-Sinfonie, eine Arie und ein Duett aus dem Haydn'schen Oratorium „Die Schöpfung“, sowie ein Beethoven'sches Klavierkonzert, das Septett und ferner Klavierimprovisationen enthielt. Wie sich in diesem ganzen Programm – des jungen Meisters erste eigene „Academie“ – die Verehrung und Huldigung des 29jährigen Beethoven für seine Vorbilder Haydn und Mozart manifestierte, so bestätigte gerade sein einfaches Erstling die Äußerung des Grafen Waldstein, daß der junge Beethoven „durch ununterbrochenen Fleiß Mozarts Geist aus Haydn's Hörden erhalten“ habe. Beethovens 1. Sinfonie, die Carl Maria von Weber eine „jung-stämmende“ nannte und die fraglos das erste Gipfelmotiv des jungen Genies darstellt, wurde dank ihres lebensbejahenden, strahlend-heitern Charakters, ihres schalen Kraftbewußtseins schnell populär. Bereits im Jahre 1802 rühmte die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung die Sinfonie als „geistreich, kräftig, original“. Dasselbe Blatt bezeichnete das Werk drei Jahre später als das Muster „einer herrlichen Kunstschöpfung. Alle Instrumente sind trefflich gewirkt, ein allgemeines Reichthum der Ideen ist darin prächtig und ornatisch enthalten, und doch herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht.“

Die Sinfonie beginnt mit einer langsamen Einleitung (Adagio) – überraschenderweise auf dem breit ausgehaltenen Dominantsopranakkord von E-Dur, bis dann nach etwas unentschiedener Kodierung G-Dur erreicht wird. Nach einer glänzenden Zweiviertelstimmigkeit erklingt sodann, von den Violinen gespielt, das prägnante, unbeachtete C-Dur-Hauptthema (Allegro con brio), während das G-Dur-Seitenthema auf F10a und Oben verteilt ist. Die knappe Durchführung ist von Mozartscher Feinheit und Durchsichtigkeit und wandelt gewaltig das thematische Material. Ein Holzbläser-Quintett bildet den Übergang zur Coda, die den Satz festlich beschließt. Ein veranmen lichtsches Hauptthema gibt dem zweiten Satz (Andante), einem Sarcophag

nach Haydn'schem Vorbild, einen selten, schwermüthigen Charakter. Nur den Namen nach ist der dritte Satz ein Menuett. Zwar ist die alte Form nach zu erkennen, jedoch begegnen bereits die typischen Merkmale der späteren Beethoven'schen Schöpfung: das spannungsgeladene, empfindungsreiche Thema mit seiner kopisierenden rhythmischen Gestaltung und humanen Verarbeitung, die kontrastreiche Dynamik und nicht zuletzt das feurige Tempo (Allegro molto e vivace). Die für das 18. Jahrhundert noch unübliche Tradition des Menuettsatzes wird hier sehr nicht selbstherrlich, ja unsterklich gehandhabt, eine sie Beethoven von der 2. Sinfonie ab zugunsten des Scherzos gänzlich aufgibt. Dennoch hebt sich der Traktat mit seinen Bläserkondens und Gegenfiguren von „Menuett“ ab. Nach einer kurios-tostenden Einleitung folgt das rondoartige, turbulente Finale an mit seinem sehensvoll-erweiterten Hauptthema, seiner klaren, übersichtlichen Form und der gestrichelten (sonnensatzähnlichen) Veranstaltung der musikalischen Gedanken.

Auch Kenner von Siegfried Matthys' Musik müssen stets mit Überraschungen rechnen. Früher von Traditionen, Erkundung von Überhörten, der Wille, weiter zu gehen, sich nicht zu wiederholen. Zwar hat er reiche Erfahrungen zur Reife gebracht, aber nicht zum konventionellen Stil befragt. Technische Dingen bedeuten ihm um so weniger, je besser er an bahnbrechenden. Sein Musikdenken zielt mit zunehmender Intensität auf eine Spende der differenzierbaren, aber deutlichen Affekte, auf eine moderne Empfindlichkeit und Leidenschaftlichkeit der Gefühle, die unmittelbar verstanden werden kann. In einer großen Fülle und Vielgestaltigkeit von Werken hat Matthys' „Programm“ entfaltete. Damit ist der Schüler Elias und Fitzentens, der aus Ostpreußen stammende Berliner, zu einem der bekanntesten und erfolgreichsten Komponisten der DDR geworden. Gewichtige Musikwerke bilden insbesondere seine Opern, der „Lambillo von Tormes“ (1961–1963), „Der letzte Schuß“ (1966/67), „Nach ein 1698er Gift, Liederling?“ (1971), „Orpheus“ (1972/73) und wohl auch die kürzlich entstandenen Opern „Caravel“ nach Rilke und „Judith“ nach Hebbel, die demnachst an der Staatsoper Dresden bzw. an der Komischen Oper Berlin uraufgeführt wurden. Demnach entstanden alle A-