

nicht nachweisen. Wie Weber mit der „Euryanthe“ hat Schumann mit seiner deutschen Oper „Genoveva“ einen Wegweiser zum Musikdrama Richard Wagners geschaffen. Schließlich ist der Einfluß von Webers Klavierstil auf Schumann evident. Ohne die „Aufforderung zum Tanz“ sind beispielsweise die „Papillons“ nicht zu denken. Auch auf die Verwandtschaft von Schumanns Oratorium „Das Paradies und die Peri“ mit Webers „Oberon“ ist hingewiesen worden. Daß Schumann in seiner Dresdner Zeit zur Witwe Webers freundschaftliche Beziehungen knüpfte, rundet das Bild. So unbestritten Schumann als poetischer Meister des Klavierklangs gilt, so ist er doch wegen seiner Theaterbehandlung kritisiert worden. Technische Mängel beispielsweise die „läßlose Massigkeit der Orchestrierung“, die den nicht durch vorhergehendes Studium vorbereiteten Zuhörer jede Möglichkeit raube, die Schönheiten in Schumanns sinfonischen Werken zu würdigen. Gustav Mahler, genial auch als Instrumentalist und Dirigent, hat deshalb den Versuch unternommen, die Instrumentation sämtlicher Schumann-Sinfonien (wie übrigens auch, was schwerer einzusehen ist, aller Beethoven-Sinfonien) zu revidieren, um eine subtilere, differenziertere Behandlung des Orchesters zu erreichen. Ein Beispiel seines Verfahrens aus der heute erklingenden Schumannschen „Dritten“ mit seinen Ratuschen: Im Takt 17-32 des zweiten Satzes schaltete er sowohl Blech- wie Holzbläser aus, die „Staccato-Figuren“ der Streicher lediglich „mitspielen“ hatten.

Die Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97, die sogenannte „Rheinische Sinfonie“, widerlegt durchaus die Theorie, daß allen Schöpfungen des Komponisten seit der Jahrhundertmitte Lähmung und Schwäche innewohnen, auf das entschiedenste. Die im November 1850 in Düsseldorf abgeschlossene Partitur der „Rheinischen“ spiegelt unverkennbar die natürliche Freude der für den Meister neuen Umgebung wider, die ihn zu diesem in seinem Grundzug heiteren, lebensfreudigen Werk anregte. Den ersten Anstoß zu der Komposition gab nach Schumanns Äußerungen der majestätische Anblick des Kölner Domes. Es entstand der Plan, in dem neuen Werk die Lieblichkeit der rheinischen Landschaft, die Erhabenheit des Kölner Domes und die Fülle rheinischen Volkslebens zu schildern. Um alle Eindrücke musikalisch gestalten zu können, erweiterte der Komponist die klassische Viertonigkeit des sinfonischen Zyklus um einen fünften Satz. Der erste Satz (Lebhaft) beginnt mit einem schwing- und kraftvollen, syngierten Es-

Dur-Thema, während das armütige zweite Thema von den Holzbläsern angestimmt wird. Wuchtig verklingt der frische Einleitungssatz. – Der zweite Satz, ein Scherzo, löst Landschaftsbilder. Die Bratschen, Violoncelli und Fagotte führen ein gemütliches Ländlerthema ein. Später entfaltet sich ein übermütiges scherzhaftes Geschehen. Dem Trio folgt die Wiederholung des Hauptteiles. – Serenadenhaften Charakter hat der dritte Satz (Nicht schnell) in As-Dur, der lediglich vom Streichquartett, von den Holzbläsern und zwei Hörnern musiziert wird. Innig und gemäßigt wirkt der Hauptgedanke. Man glaubt sich in die Stimmung einer milden Mondnacht versetzt. – Den vierten Satz (Feierlich) schuf der Komponist eingestandenmaßen unter dem Eindruck einer Prozession anläßlich der Feierlichkeiten zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs. Der ges-Moll-Satz trug ursprünglich die Überschrift „im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie“. Zur Gestaltung der erhabenen Stille, die von dem Bauwerk des Kölner Domes ausgeht, und der pompösen Feststimmung der Kardinalserhebung, benutzte Schumann kompliziertere musikalische Mittel als in den anderen Sätzen der Sinfonie. Das Thema, das die Bläser feierlich intonieren, schreibt in übereinandergeschichteten Quartetten kunstvoll daher. Dann wird es zu einem dichten korrespondierenden Gewebe verarbeitet. – Der fünfte Satz (Lebhaft) führt uns nach der Feierlichkeit des vorangegangenen Teiles der Sinfonie in „das ausgelassene Getöse des rheinischen Karnevals“. Mahlers Bearbeitung greift hier insoweit in die originale Dramaturgie Schumanns ein, indem er den Satz zunächst leis beginnen und erst mit der Wiederkunft der ersten Phrase das Hauptthema sich kraftvoll entfalten läßt, das die Prägnanz der früheren Sinfonietechnik des Komponisten mit der mehr verstandesmäßigen Grundhaltung seiner späteren Themenbildung vereint. Dazu treten noch andere heitere und übermütige musikalische Gedanken, mehr aneinandergereiht als entwickelt, ganz dem Abbild eines bunten Karnevalstreibens entsprechend. Schließlich erscheint noch das feierliche, nunmehr nach Dur gewendete Thema des vierten Satzes, so daß in diesem Satz gleichsam Weltliches und Religiöses miteinander verschmelzen. Was Schumann über seine Sinfonie schrieb, ist unbedingt zu bestätigen: „Es mußten volkstümliche Elemente vorwalten, und ich glaube, es ist mir gelungen“.

Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig

Programmbücher der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig

Chefredakteur: Jörg-Peter Weigle – Sprechzeit 1986/87
Druck: GGV, BT Heidenau 0145-16 2,80 JGD 000-3-BT
EVP – 25 H

5. ZYKLUS-KONZERT 1986/87



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

5. ZYKLUS-KONZERT

CARL MARIA VON WEBER
UND DIE ROMANTIK

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Mittwoch, den 21. Januar 1987, 19.30 Uhr

Donnerstag, den 22. Januar 1987, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Christian Kluttig, Halle

Solist: Michail Sekler, Sowjetunion, Violine

Carl Maria von Weber
1786-1826

Sinfonie Nr. 2 C-Dur

Allegro
Adagio ma non troppo
Menuett (Allegro)
Finale (Scherzo-Presto)

Peter Tschaikowski
1840-1893

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 35

Allegro moderato
Canzonetta (Andante)
Allegro vivacissimo

PAUSE

Robert Schumann
1810-1856

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 (Rheinische)

Lebhaft
Scherzo (Sehr mäßig)
Nicht schnell
Feierlich
Lebhaft

(Mit den Instrumentationsentscheidungen
von Gustav Mahler)

Gesamtleitungsleiter CHRISTIAN KLUTTIG, seit 1979 Musiklicher Oberleiter am Landestheater und Chefdirigent des Händel-Festspielorchesters Halle, stammt aus Dresden, wo er 1943 geboren wurde, die Kreuzschule besuchte und 1961-1967 an der Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ studierte (Dirigieren bei Rudolf Noureev und Hans Fricke, Klavier bei Ingeborg Fink, Posaune bei Hans Wogpler). Mehrfach nahm er an den Dirigierkurse von Arvid Jansons und Igor Markevitch im Rahmen des Weimarer Musikseminars teil, 1970 am Mendelkurg-Hans-Schwander in Wien. Er erhielt 1969 den Förderpreis des Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerbes für Dirigieren in Dresden, 1971 das Mandatsrecht für Opern- und 1981 das Hausrecht der Stadt Halle. Seine Laufbahn begann er als Schauspieler mit Dirigierausbildung an der Staatoper Dresden, 1975-1978 wirkte er als 1. Kapellmeister, 1975 bis 1978 als Musiklicher Oberleiter an dem Städtischen Theater Karl-Marx-Stadt. Er gab seine bisher letzten Konzerte der DDR (bei der Dresdner Philharmonie im Jahr 1979) und in fast allen sozialistischen Ländern (besonders häufig in Jugoslawien) sowie in Finnland und Österreich.

ZUR EINFÜHRUNG

Carl Maria von Weber schrieb seine beiden Sinfonien als Zwanzigjähriger – zwischen Dezember 1805 und Januar 1807 – in Carlsruhe (Schweiz). Hierhin hatte ihn Herzog Eugen Friedrich Heinrich von Württemberg-Ols eingeladen, wo er einige Monate lang als Gast des musikliebenden und -auführenden Fürsten das kleine, jedoch sehr leistungsfähige Hoforchester leitete, bis die Kriegswirren ihn vertrieben. Beide Sinfonien verzichteten auf die Klarinetten, die im Carlsruher Orchester nicht besetzt waren, bevorzugt erscheinend dagegen, da virtuose Spieler zur Verfügung standen, Oboe und Horn. Wie die 1. Sinfonie Webers hat auch die Sinfonie Nr. 2 C-Dur, die leider kaum noch zu hören ist, ihren Ursprung in der Formenwelt Haydns und Mozarts. Sie ist einheitlicher konzipiert, jedoch weniger ursprünglich als die erste. Gleichwohl erweist sie durch ihre jugendliche Frische, durch einfallsreiche Klangfärbung und schon individuelles Gepräge.

Nach einer viertaktigen, majestätischen Einleitung trägt die Oboe das leichtblütige erste Thema des ersten Satzes (Allegro) mit einer typisch Weberschen harmonischen Wendung vor. Auch das zweite Thema, das vom Horn vorgegeben wird, ist schon ein „echter Weber“. Die Behandlung des Orchesters, die Art der Durchführung und des formalen Aufbaues des Satzes, der von beträchtlichen dramatischen Spannungen lebt, ist jedoch noch ganz klas-

sikalische Persönlichkeit ebenso originell, eigenartig und gleichzeitig sympathisch war.“ Dieses Sympathische bestete vor allem „in der Wärme, in der Unmittelbarkeit der Eingebungen, dem vollständigen Fehlen von Kunstlei und technischer Anstrengungen... In der musikalischen Charakteristik ist er ein Meister, dem höchstens Mozart gleichkommt.“ „Die leidenschaftlich-sentimentale Agathe, ihre leichtsinnige Freundin Anselme, der charakterlose Max, der energische Kaspar, sogar eine solch epische Rolle wie der Eremit, alle diese Gestalten sind von ihm mit einer solchen wahrheitsgemäßen Ausstrahlung, mit einer solchen Liebe und einer strengen Konsequenz gezeichnet, fern von jeder Nachsicht gegenüber den Forderungen des Publikums auf der einen und „der Gesangsvirtuosität auf der anderen Seite, daß die Musik fast die Realität der bildenden Künste erreicht.“

Tschaikowski schrieb wie Beethoven und Brahms lediglich ein Violinkonzert, das allerdings wie deren Werke gleichzeitig zu den Glanzstücken der internationalen Konzertliteratur gehört. Das in Ausdruck und Stil charakteristische, eigenwüchsige Werk, in D-Dur stehend, wurde als op. 35 Anfang März 1878 in Clonens am Gender See begonnen und bereits Anfang April vollendet. Tschaikowski widmete das ausgesprochene Virtuosenstück ursprünglich dem Geiger Leopold von Auer, der es aber zunächst als unspielbar zurückwies und sich erst viel später für das Werk einsetzte. Die Uraufführung wagte schließlich Adolf Brodski am 4. Dezember 1879 in Wien unter der Leitung Hans Richters. Unfallbar will es uns heute erscheinen, daß das Werk vom Publikum ausgesetzt wurde! Die Presse war geteilter Meinung. Der gefürchtete Wiener Kritiker Dr. Eduard Hanslick, Brahms-Verfehrer und Wagner-Feind, beging mit seiner Rezension des Tschaikowski-Konzertes wohl einen seiner kapitalsten Irrtümer. Er schrieb u. a.: „Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine geräuscht, gerissen, geblutet. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubenden Schwierigkeiten rein herauszubringen, weiß ich nicht, wohl aber, daß Herr Brodski, indem er es versuchte, uns nicht weniger gemarrt hat als sich selbst... Tschaikowskis Violinkonzert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auf Musikstücke geben könnte, die man stinken (!) hört.“

Haarsträubend, schauerlich mutet uns heute dieses Fehlurteil Hanslicks an, das der Komponist übrigens jederzeit auswendig aufsagen konnte, so sehr hatte er sich darüber geirrt, während das Konzert inzwischen längst zu den wenigen ganz großen Meisterwerken der konzertanten Violinliteratur zählt. Das Werk wird durch eine kraftvolle Männlichkeit im Ausdruck, durch eine straffe Rhythmik gekennzeichnet und ist betont musikalisch ohne Hintergründigkeit, Pathos oder Schwermut. Die Quellen, aus denen Tschaikowski hier u. a. schöpfte, sind das Volklied und der Volkstanz seiner Heimat, Betont durchdringt ist die Instrumentation, die beispielsweise auf Passagen verzichtet.

Auch in der russischen Musikgeschichte hat der Name Webers seinen festen Platz. Für Michail Glinka, den „Vater der russischen Musik“, der durch Berlin den „Freischütz“ kennenlernte, bedeutete dies den Anstoß, auch seinem Volk – mit „Iwan Susanin“ – eine Nationaloper zu schenken. Selbst beim „Mächtigen Hötlein“ spielte Weber eine nicht unbedeutende Rolle.

Es gibt fast keinen Künstler, dessen mu-

silalische Persönlichkeit ebenso originell, eigenartig und gleichzeitig sympathisch war.“ Dieses Sympathische bestete vor allem „in der Wärme, in der Unmittelbarkeit der Eingebungen, dem vollständigen Fehlen von Kunstlei und technischer Anstrengungen... In der musikalischen Charakteristik ist er ein Meister, dem höchstens Mozart gleichkommt.“ „Die leidenschaftlich-sentimentale Agathe, ihre leichtsinnige Freundin Anselme, der charakterlose Max, der energische Kaspar, sogar eine solch epische Rolle wie der Eremit, alle diese Gestalten sind von ihm mit einer solchen wahrheitsgemäßen Ausstrahlung, mit einer solchen Liebe und einer strengen Konsequenz gezeichnet, fern von jeder Nachsicht gegenüber den Forderungen des Publikums auf der einen und „der Gesangsvirtuosität auf der anderen Seite, daß die Musik fast die Realität der bildenden Künste erreicht.“

Tschaikowski schrieb wie Beethoven und Brahms lediglich ein Violinkonzert, das allerdings wie deren Werke gleichzeitig zu den Glanzstücken der internationalen Konzertliteratur gehört. Das in Ausdruck und Stil charakteristische, eigenwüchsige Werk, in D-Dur stehend, wurde als op. 35 Anfang März 1878 in Clonens am Gender See begonnen und bereits Anfang April vollendet. Tschaikowski widmete das ausgesprochene Virtuosenstück ursprünglich dem Geiger Leopold von Auer, der es aber zunächst als unspielbar zurückwies und sich erst viel später für das Werk einsetzte. Die Uraufführung wagte schließlich Adolf Brodski am 4. Dezember 1879 in Wien unter der Leitung Hans Richters. Unfallbar will es uns heute erscheinen, daß das Werk vom Publikum ausgesetzt wurde! Die Presse war geteilter Meinung. Der gefürchtete Wiener Kritiker Dr. Eduard Hanslick, Brahms-Verfehrer und Wagner-Feind, beging mit seiner Rezension des Tschaikowski-Konzertes wohl einen seiner kapitalsten Irrtümer. Er schrieb u. a.: „Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine geräuscht, gerissen, geblutet. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubenden Schwierigkeiten rein herauszubringen, weiß ich nicht, wohl aber, daß Herr Brodski, indem er es versuchte, uns nicht weniger gemarrt hat als sich selbst... Tschaikowskis Violinkonzert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auf Musikstücke geben könnte, die man stinken (!) hört.“

Haarsträubend, schauerlich mutet uns heute dieses Fehlurteil Hanslicks an, das der Komponist übrigens jederzeit auswendig aufsagen konnte, so sehr hatte er sich darüber geirrt, während das Konzert inzwischen längst zu den wenigen ganz großen Meisterwerken der konzertanten Violinliteratur zählt. Das Werk wird durch eine kraftvolle Männlichkeit im Ausdruck, durch eine straffe Rhythmik gekennzeichnet und ist betont musikalisch ohne Hintergründigkeit, Pathos oder Schwermut. Die Quellen, aus denen Tschaikowski hier u. a. schöpfte, sind das Volklied und der Volkstanz seiner Heimat, Betont durchdringt ist die Instrumentation, die beispielsweise auf Passagen verzichtet.

Aus der Orchesterleitung wächst das großartige, tänzerische Hauptthema des stimmungsmäßig einheitlichen ersten Satzes (Allegro moderato) heraus, das dem ersten Teil des Konzertes, teils im strahlenden Orchesterklang, teils in Umspielungen der Solovioline, seine faszinierende Wirkung verleiht, während das zweite, lyrische Thema demgegenüber etwas in den Hintergrund tritt. Auf dem Höhepunkt des Satzes steht eine virtuose Kadenz des Soloinstrumenten, dem das ganze Konzert überhaupt höchst dankbare Aufgaben bietet. Der zweite Satz (Andante) trägt die Überschrift: Canzonetta. Kein Wunder, daß das Hauptthema inigen Liedcharakter besitzt und die Stimmung dieses Satzes weitgehend trägt, ohne dem gedrückten Seitenthema größeren Raum zu geben.

Unmittelbar daran schließt sich das Finale (Allegro vivacissimo) an, das vom Solisten im Höchstmaß an geigerischer Virtuosität in Kadenz, Passagen, Flageolette usw. verlangt. Das formale Schema des Satzes ist etwa mit ABABA zu umreißen. Beide Themen haben nationales russisches Profil. Das erste wächst aus der übermäßigen Orchesteranleitung heraus, das zweite, konzertartige, wird von Bläsern begleitet. Unauflöflich stellt der Komponist die Themen vor, elegant und formgewandt vorgetragen, strahlend endet der temperamente-dene Schlußsatz des Konzertes, das zweifelslos eine der überragendsten Kompositionen Tschaikowskis ist.

Das Band, das Weber mit Robert Schumann verbindet, kann man als geistige Verwandtschaft bezeichnen. Beide gehörten dem neuen Typus des schriftstellenden Komponisten, des literarisch versierten und auch kritisch tätigen Musikers an, wobei ihre Ansichten miteinander geradezu überausgehend übereinstimmen. Ob Schumann bei der Gründung der „Davidsbündler“ von Weberschen „Harmonischen Verein“ beeinflusst war, läßt sich freilich