



Berlijns Philharmonisch Orkest

Scheveningen – Kurzaal
vrijdag 30 juni 1972 – 20.15 uur

Berlijns Philhar- monisch Orkest

dirigent: Herbert von Karajan

Programma

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Zesde Brandenburgs concert in
Bes gr.t. (1721)

Allegro

Adagio ma non troppo

Allegro

cembalo I: Herbert von Karajan
cembalo II: Horst Göbel

Alban Berg
1885–1935

Drei Orchesterstücke, op. 6 (1914)

Präludium

Reigen

Marsch

Pauze

Ludwig van Beethoven
1770–1827

Vijfde symfonie in c kl.t., op. 67
(1804/08)

Allegro con brio

Andante con moto

{ Allegro

{ Finale: Allegro

Johann Sebastian Bach: Zesde Brandenburgs Concert

Onder de zes Brandenburgse Concerten van Joh. Seb. Bach neemt het laatste een geheel eigen plaats in door de bijzondere bezetting. Evenals het Derde is het Zesde Brandenburgs Concert enkel voor strijkers geschreven, doch het opmerkelijke is, dat in het Zesde niet van violen gebruik gemaakt wordt. Er zijn twee partijen voor viola da braccio, twee partijen voor viola da gamba, een partij voor violoncel en voorts de gebruikelijke continuo-partij voor clavecimbel en 'strijkbas'.

Het instrumentarium van het Zesde Brandenburgse Concert brengt met zich mede, dat het werk een diepe, eigenaardig sonore klank heeft. De grote Bach-kenner Arnold Schering, heeft eens geestig opgemerkt, dat het in deze muziek is alsof enige bejaarde, wijze mannen met elkander een gesprek voeren. Wat de bouw op het drieklank-motief betreft, toont het eerste deel van het Zesde wel enige overeenkomst met het eerste deel van het Derde Brandenburgse Concert. Het is een wonder van motivische arbeid. De vrij-canonische inzet van de beide altpartijen verleent aan het begin reeds een grote stuwkracht. Aanvankelijk vormen de gamba's een rustige achtergrond in achtstenbeweging tegen de zestiendenfiguren der alten, doch in de tweede episode, welke conciterend wordt, gaan de gamba's in de zestiendenbeweging mee. Bij de alten past de componist hier en daar een hoge ligging toe, waardoor de klank tegen het diepe fond der lage strijkers een bijzondere straling verkrijgt.

N.B. De uitvoering van hedenavond is aangepast aan de bezetting van het symfonie-orkest (waarin geen viole da gamba voorkomen).

Alban Berg: Drie orkeststukken

De in 1885 in Wenen geboren componist Alban Berg schreef in 1900 zijn eerste composities (liederen) neer en was van 1904–10 leerling van Schönberg, die ook later nog zijn mentor bleef. De binding met Schönberg is zo sterk, dat men deze wel als bepalend voor Bergs gehele ontwikkeling mag beschouwen. Als men thans zijn brieven aan Schönberg leest, ontwaart men daarin een bijkans grenzeloze verering, en men vraagt zich verbaasd af hoe het mogelijk is dat Berg zijn persoonlijkheid heeft kunnen handhaven.

Niet minder belangrijk voor Bergs ontwikkeling was overigens de invloed van Gustav Mahler. Het is wel tekenend dat Berg een voorliefde had voor de zo bij uitstek sombere zesde symfonie van Mahler, die volgens hem de 'enige' zesde was – ondanks de Pastorale. Zijn eendelige pianosonate opus 1 uit 1908 is als het ware een gecomprimeerde symfonie van Mahler, zij het ook met een eigen stempel.

De sterke verbondenheid met Mahler en Schönberg is belangrijk juist in verband met de Drie orkeststukken. In 1912, als de 'Altenberg-Lieder' hun voltooiing naderen, spreekt hij in een brief over het plan een orkestwerk te schrijven; in 1913 is dit plan nog geen werkelijkheid geworden, zoals blijkt uit een brief van 14 juni 1913 aan Schönberg, klaarblijkelijk geschreven na een bezoek bij zijn vroegere leermeester, waarbij deze hem grondig op tekortkomingen had gewezen. Daarin staat o.a.: 'Sobald ich aufs Land komme, möchte ich mit der Suite beginnen. Vielleicht gelingt mir doch einmal etwas Heiteres . . .'

Nu, 'etwas Heiteres' is het bepaald niet geworden en eigenlijk heeft Berg dat zijn hele leven lang niet kunnen schrijven. Het eerste deel van de *Lyrische Suite* voor strijkkwartet, *Allegretto gioviale*, kan iets dergelijks doen vermoeden – maar het is slechts het begin van een weg bergafwaarts die in een *Largo desolato* eindigt. Ook de titels *Reigen* en *Marsch* van het tweede en derde orkeststuk zouden iets 'heiteres' kunnen suggereren, maar de *Reigen* verheft de spookachtige scherzi van Mahler, zoals de *Marsch* de dreigende, dreunende marsritmen van Mahlers symfonieën – en met name van de zesde – lijkt te intensiveren. Zo is ook het orkest nog dat van Mahler – met inbegrip van de hamer –, maar het proces van de concentratie is al in volle gang: de drie stukken duren tezamen ongeveer 18 minuten.

In hoeverre de tijdelijke 'verwijdering' van Schönberg de 'Heiterkeit' verhindert heeft, of het uitbreken van de eerste wereldoorlog (dat in ieder geval Bergs scheppingskracht tijdelijk remde), is moeilijk te zeggen: het meest voor de hand ligt het de oorzaak in Bergs overgevoelige en gekwelde natuur te zoeken: kort tevoren had hij de grillig-duistere klarinetstukken geschreven, zijn eerstvolgende werk zou een drama zijn met de gehallucineerde figuur Wozzeck als hoofdpersoon.

De drie stukken zijn opgedragen aan Arnold Schönberg, aan wie Berg op 8 september 1914 het eerste en het derde in partituur stuurde, als geschenk voor de veertigste verjaardag van zijn leermeester; *Reigen* werd enkele maanden later voltooid. *)

Niet ten onrechte zegt Redlich **) dat de begeleidende brief getuigt van het 'quälend-beglückende Verhältnis des Schülers zum Lehrer'. De partituur draagt de volgende opdracht: 'Meinem Lehrer und Freunde Arnold Schönberg in unermesslicher Dankbarkeit und Liebe'.

Marius Flothuis

*) De partituur werd in 1929 door de componist gereviseerd.

**) Dr. H. F. Redlich, *Alban Berg, Versuch einer Würdigung* (Wien 1957), pag.91

L. van Beethoven: Vijfde symfonie

De vijfde geldt voor de populairste der negen symfonieën van Beethoven. Te oordelen naar het aantal uitvoeringen, dat zij beleeft en de belangstelling die daarvoor steeds weer bestaat, is zij dat wellicht ook. Het is moeilijk te zeggen of die populariteit samenhangt met de muzikale waarde van het werk. Want het vergelijken van deze negen symfonieën is in de eerste plaats niet gemakkelijk, daar zij, in tegenstelling tot de symfonieën van Haydn en zelfs nog van Schubert, als zelfstandige *karakters of ideeën* naast elkaar staan, en ten tweede misschien zelfs misplaatst, daar zij zich alle op een zeer hoog plan bevinden, waar het 'mooier' of 'groter' voornamelijk van persoonlijke appreciatie afhangt.

De populariteit van de vijfde symfonie staat veeleer in verband met het beeld van Beethoven als lijdende, strijdende en zegevierende mens, dat in de 19de eeuw geleidelijk is ontstaan. Het commentariëren en interpreteren van muzikale kunstwerken en in het bijzonder van Beethovens composities kwam in de vorige eeuw steeds meer in de mode; de eerste commentator is waarschijnlijk Beethoven zelf geweest. Ook gaf hij zelf nu en dan aanwijzingen omtrent de interpretatie zijner werken. Uitlatingen als 'Mensch sein heisst ein Kämpfer sein', één zijner zinspreuken, of 'So pocht das Schicksal an die Pforte', waarmee hij het begin van de vijfde symfonie karakteriseerde, of de titel 'Eroica', die hij zijn derde symfonie gaf, werden zonder twijfel gretig aanvaard door zijn bewonderaars, die hier een uitgangspunt voor een interpretatie vonden. En zo ontstond een beeld van de componist, waarvan de inhoud van de vijfde symfonie wel bij uitstek een muzikaal evenbeeld schijnt te vormen.

In haar dramatische expressiviteit, die soms iets krampachtigs heeft, is zij verwant met de derde, zevende en negende symfonie. Hieruit volgt tevens, dat het hierboven geschetste Beethoven-beeld zeer onvolledig moet zijn: niets van die dramatiek, van die krampachtigheid in de klassiek-beheerste eerste symfonie, in de jeugdig-voortvarende tweede, evenmin in de blijmoedige vierde, in de 'Pastorale' of in de achtste, het scherzo onder Beethovens symfonieën. En wanneer men bedenkt, dat de vijfde en de zesde symfonie gelijktijdig gecomponeerd zijn, dan springt de veelzijdigheid van Beethovens genie al heel duidelijk in het oog. Zijn scheppingskracht, tot het uiterste gespannen in de Vijfde, zocht ontspanning in het conflictloze natuurbeleven van de 'Pastorale'.

De gelijktijdige conceptie van deze twee symfonieën heeft invloed gehad op de compositie-techniek, hetgeen zich vooral in het eerste deel openbaart. In beide werken – en wel het duidelijkst in de Vijfde – vormt een kort, ritmisch zeer eenvoudig motief de bouwstof voor het gehele deel, een techniek, die in de zevende symfonie nog veel consequenter zou worden toegepast. De klassieke vorm, in de eerste twee symfonieën streng gehandhaafd, in de 'Eroica' alleen uitgebreid, in de vierde niet principieel gewijzigd, onderging in de 'Pastorale' een vrij ingrijpende verandering: het aantal delen werd tot vijf uitgebreid, de laatste drie daarvan gaan bovendien in elkaar over. Ook de vijfde symfonie vertoont een formele bijzonderheid: het vierde deel sluit zonder onderbreking aan bij het derde, dat bovendien in de finale wordt geciteerd. Het derde deel, dat *niet* het opschrift 'Scherzo' draagt en in letterlijke zin ook zeker geen scherzo is, is zeer vrij behandeld; de herhaling van het tweede gedeelte van het trio is gewijzigd, ook de reprise van het hoofddeel staat met haar spookachtig pianissimo van strijkers-pizzicati en enkele blazers in levendig contrast tot het hoofddeel. Juist deze overgang van het derde naar het vierde deel staat in nauw verband met de dramatische idee van de symfonie: de triomf van de finale kan niet uit de lucht komen vallen maar moet bevochten worden. De spanning wordt vergroot door de wijze waarop fagotten en pauken met de lang aangehouden C op de finale vooruitlopen – een vondst vergelijkbaar met de eens beruchte, thans beroemde hoorn-inzet in de *Eroica*.

Marius Flothuis

Berlijns Philharmonisch Orkest

Eerste viool

Michel Schwalbé
Thomas Brandis
Léon Spierer
Hans Gieseler
Johannes Bastiaan
Hellmut Stern
Hermann Bethmann
Alfred Malecek
Alexander Dietrich
Johannes Blau
Peter Dohms
Eduard Drolc
Bernd Gellermann
Klaus Heine
Peter Herrmann
Wolfgang Herzfeld
Helmut Mebert
Ferdinand Mezger
Wolfgang Reininger
Horst Rosenberger
Gerhard Zajusch
Karl Zug

Tweede viool

Emil Maas
Hanns-Joachim Westphal
Rudolf Hartmann
Walter Schmidt
Santiago Cervera
Heinz Böttger
Peter Brem
Armin Brunner
Axel Gerhardt
Johannes Klapka
Joachim Mielitz
Erhard Müller
Heinz Ortleb
Heinz-Henning Perschel
Willi Rosenthal
Walter Scholefield
Gustav Zimmermann

Altviool

Giusto Cappone
Heinz Kirchner
Dietrich Gerhardt
Hans Priem
Georg-Wilhelm Borsche
Martin Fischer
Hans-Joachim Freese

Ulrich Fritze
Peter Muck
Helmut Nicolai
Lutz Steiner
Wilfrid Strehle
Kunio Tsuchiya
Siegbert Ueberschaer

Violoncel

Ottomar Borwitzky
Eberhard Finke
Wolfgang Boettcher
Peter Steiner
Heinrich Majowski
Jörg Baumann
Klaus Häussler
Christoph Kapler
Götz-Wolfgang Teutsch
Alexander Wedow
Rudolf Weinsheimer
Gerhard Woschny

Contrabas

Friedrich Witt
Rainer Zepperitz
Herbert Teubner
Klaus Stoll
Erich Hartmann
Manfred Dupak
Wolfgang Kohly
Rolf Ranke
Rudolf Watzel
Heinz Wiewiorra

Fluit

Andreas Blau
James Galway
Fritz Demmler
Johannes Mertens
Günter Prill, piccolo

Hobo

Lothar Koch
Karl Steins
Heinrich Kärcher
Helmut Schlövgot
Gerhard Stempnik,
Engelse hoorn

Klarinet

Karl Leister
Herbert Stähr
Alfred Bürkner
Frank-Ulrich Wurlitzer,
basklarinet
Peter Geisler

Fagot

Manfred Braun
Günter Piesk
Siegfried Henneberg
Karl-Friedrich Jungk,
contrafagot
Henning Trog

Hoorn

Norbert Hauptmann
Gerd Seifert
Manfred Klier
Günter Köpp
Helmut Kranz
Otto Machut
Siegfried Schäfrich
Martin Ziller

Trompet

Horst Eichler
Fritz Wesenigk
Karl Pfeifer
Herbert Rotzoll

Trombone

Johann Doms
Karl-Heinz Duse-Utesch
Siegfried Cieslik
Heinz-Walter Thiele
Heinz-Dieter Schwarz

Tuba

Heinrich Jürgens

Pauken

Werner Thärichen
Oswald Vogler

Slagwerk

Hans-Dieter Lembens
Fredl Müller

Harp

Fritz Helmig