

sich alles um: die Melodie liegt in den tiefen Stimmen, während der Kontrapunkt in den beiden Violinen erklingt. Dieses Verfahren wendet Haydn auch im weiteren Verlauf an. Im ersten Teil des Themas spielen nur Streicher, während der zweite Teil nicht nur durch eine dichtere und reichhaltigere Schreibweise besticht, sondern auch durch die herrlichen Klangfarben von Oboen und Hörnern. Der dritte Teil sieht wieder nur Streicher vor und wiederholt den ersten Teil, aber in Umkehrung der beiden Stimmen (statt *hoch-tief* jetzt *tief-hoch*). Die drei Variationen orientieren sich am Prinzip der *Diminution*, d.h.: In jeder Variation verkleinern sich die Tondauern. Die *erste Variation* ist in schnellerer Figuration gehalten, die *zweite* ist triolisch gestaltet, die *dritte* in noch kürzeren Tondauern und die *vierte* als vollständiger Fassung des Originalthemas, an der die prächtig agierenden Bläser von Anfang an beteiligt sind. Ein *Crescendo* aller Instrumente, dem ein lang ausgehaltener Ton (*Fermate*) folgt, macht aufmerksam auf etwas Neues: Noch eine Variation? Ein schneller Schluss? Haydn scheint selbst noch auf der Suche! Dann wird es klar: Haydn schließt den Satz – *pianissimo* – mit einer klanglich sehr gelungenen Coda, in dem sich der *Themenkopf* noch einmal deutlich Gehör verschafft.

Als **dritten Satz** ein *Menuetto e trio* zu komponieren, scheint aus heutiger Sicht nichts Besonderes zu sein; denn an dritter Stelle erwartet man eben den *stilisierten* Tanzsatz. Aber Haydn, der immer für Überraschungen gut war und der auch einen feinen Humor besaß, hat mit diesem Satz eine Art Witz für «Kenner» in seinem damaligen Publikum geschrieben, der zum Beinamen der Symphonie – «*Palindrom*» – geführt hat. Und so wie die Zahl 22 oder der Name *Anna* ein *Palindrom* verkörpern, weil sie rückwärts oder vorwärts gleich gelesen werden, so ist es in diesem Fall die Musik, die vorwärts und rückwärts abgespielt werden kann. Das *Menuett* besteht aus zwei Teilen, die nach Haydns Anweisung wiederholt und dann zweimal rückwärts gespielt werden. Das *Trio* ist genauso konzipiert. Dieser Satz ist im Gegensatz zum vorherigen vollständig *homophon*, sicher auch, damit die «gelehrte» Polyphonie

den Witz nicht überlagert und Haydns kompositorische Gedankenarbeit den Hörern nicht verborgen bleibt. Dass Haydn auch an *barocker* Musik geschult ist, zeigt die für diese Zeit typische *Terrassendynamik*, die nur *schwarz* und *weiß* kennt, also *piano* und *forte*, während für die *Klassik* mit der *Crescendodynamik* die Zwischenfarben wichtig werden. Neben der Dynamik hat Haydn in diesem Satz auch auf eine ausgeprägte *Artikulation* der Musiker großen Wert gelegt. Im *Trio* dominieren klanglich – wie üblich – die Bläser. Mit der Wiederholung des Menuetts endet der Satz.

Der vergnügliche, schmissige, mitreißende – darum fast frei von jeder «gelehrsamem» Kontrapunktik – und sehr schnelle **vierte Satz** in G-Dur schlägt ein Tempo an, das man in der damaligen Zeit selten findet. Der Satz beginnt atemlos und leise mit dem ersten Thema. Ein kurzer, lauter *Unisono*-Einschub – einer von vielen – wird gleich wieder durch piano gespielte Musik abgelöst. Dann aber – nach viel Chromatik – gibt es zu *Synkopen* in der zweiten Violine einen gewaltigen *Forte*-Ausbruch in der Dominante D-Dur, der sich aber sehr bald zu Moll hinbewegt. Nach einer Generalpause werden Sie sicher das zweite Thema erwarten, aber Sie hören – zwar in D-Dur – das Ihnen vom Anfang schon bekannte Thema. Wie häufig in dieser Zeit ist der Satz eben nur *monothematisch* angelegt. Nach einer kurzen Phase des Suchens, hören Sie dann eine typische Schlussfigur, mit der die *Exposition* endet. Nach der Wiederholung dieses Teils überrascht Haydn mit einem kaum erwarteten Beginn der *Durchführung*: Blockartig gesetzte Akkorde, ein Spannungsaufbau, eine Unisono-Passage in e-Moll und – dann endlich – das Thema in C-Dur. Nach einem kurzen zwischen *forte* und *piano* wechselnden Abschnitt erfolgt ein weiterer – von Synkopen sowie Bläserdissonanzen begleiteter – *Forte*-Ausbruch in e-Moll. Nach einer kurzen, beruhigenden Überleitung folgt mit der überwiegend regelmäßig verlaufenden *Reprise* der dritte Teil des *Satzes*. Mit der *Coda* führt Haydn diesen schwungvollen und eines *Finales* würdigen Satz zu einem letzten Höhepunkt.

Bruno Bechthold

## P



Die Cellistin **Olivia Jeremias** studierte zunächst an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden bei Peter Bruns und schloss ihre künstlerische Ausbildung an der Royal Academy of Music London bei Colin Carr und Josephine Knight mit Auszeichnung ab. Bereits im Alter von 20 Jahren führte sie Antonín Dvořáks Cellokonzert unter der Leitung von Sir Colin Davis in der Dresdner Semperoper auf. Als mehrfache Preisträgerin internationaler Wettbewerbe spielt sie regelmäßig die großen Solokonzerte als Gast renommierter Orchester, wie u. a. dem Zagreb Philharmonic Orchestra, den Essener Philharmonikern sowie den Landesbühnen Sachsen. Seit der Spielzeit 2005/2006 ist Olivia Jeremias Solocellistin des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg, mit dem sie wiederholt solistisch auftrat. 2008 wurde ihr hierfür der Eduard-Söring-Preis der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper verliehen. Ergänzend zu ihrer Konzerttätigkeit spielt Olivia Jeremias in verschiedensten Kammermusikformationen im In- und Ausland,

## Konzert 6

Konzertzyklus 2021/2022

**Sonntag, den 12. Juni 2022**

**18:00 Uhr / Kaiserpfalz**

Veranstalter:

**Philharmonische Gesellschaft Paderborn e. V.**

**Orchester der Philharmonischen Gesellschaft**

**Olivia Jeremias**, Violoncello

**Thomas Berning**, Dirigent

**Georg Christoph Wagenseil** (1715-1777)

Sinfonia g-Moll WV 418 (1760er Jahre)

Vivace

Andantino

Allegro assai

**Joseph Haydn** (1732-1809)

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 C-Dur Hob. VIIb:1 (1762-1765)

Moderato

Adagio

Finale. Allegro

PAUSE

Sinfonia Nr. 47 G-Dur Hob. I:47 «Palindrom» (1772)

[Allegro]

Un poco adagio, cantabile

Menuet e Trio

Finale. Presto assai

### Vorschau

**Sonntag, 3. Oktober 2022**

**18.00 Uhr, Paderhalle**

Festkonzert zum Tag der Deutschen Einheit

**Orchester der Philharmonischen Gesellschaft**

**Olga Scheps**, Klavier

**Thomas Berning**, Dirigent

Mendelssohn, Beethoven

## P

Philharmonische Gesellschaft  
Paderborn e.V.

Als der zu seiner Zeit bekannte Hofmusiker **Georg Christoph Wagenseil** in den 1760er Jahren in Wien seine **Sinfonie g-Moll WV 418** komponierte, trat die italienische Konzertsinfonie gerade ihren Siegeszug durch Europa an, und gleichzeitig beeindruckten in Mannheim die viersätzigen Sinfonien der Komponisten aus der sogenannten «Mannheimer Schule» u.a. mit einem völlig neuen Orchesterklang, mit Crescendi/Diminuendi und dynamischen Schattierungen. Diese Modernität – insbesondere im Orchestersatz – spiegelt Wagenseils dreisätziges Werk für Streicher und zwei Oboen nicht. Dennoch ist es mit seinen schroffen Akkordschlägen, den Unisono-Passagen, den schwarz-weiß-Kontrasten, den Abbrüchen und den Synkopen ein typisches Beispiel für die Musik des sogenannten «Sturm und Drang», der neben der Musik auch in Literatur und Malerei seinen Niederschlag fand.

Den schnellen und lebhaften **ersten Satz** eröffnen drei laute g-Moll-Akkordschläge, denen nach einem markanten Motiv schnelle Läufe – z.T. im Unisono – mit einem Abschluss in g-Moll folgen. Über einem *durchbrochenen Orgelpunkt* (in bestimmtem Rhythmus wiederholter Ton) der tiefen Streicher führen leise die beiden Violinen im Wechsel ein zwar rhythmisch prägnantes, aber dennoch eher spielerisches Motiv in B-Dur ein – ein Kontrast auf mehreren Ebenen also. Die beiden Schlusstakte dieses Abschnitts – jetzt auch mit Oboen – sind geprägt von Synkopen. Nach einem Abbruch wird das Anfangsmotiv aufgegriffen. Nach einer Modulation zu A-Dur bricht die Musik erneut ab und leise klagend – in Moll – erklingt ein Seufzermotiv. Wieder abrupter Wechsel: Anfangsmotiv und abschließende Unisono-Passagen führen zu d-Moll. Mit dem bekannten thematischen Material geht es weiter bis zu einem deutlich markiertem Abschluss. Nach der Wiederholung des ersten Teils folgt der Mittelteil des Satzes, der schon bekannte Motive aufgreift und als Abschluss der dritte Teil, der sich weitgehend auf den ersten Teil bezieht. Auch Mittelteil und dritter Teil werden wiederholt. Dieser formale Ablauf gilt für alle Sätze.

Dem heiteren Eröffnungssatz folgt – ohne Oboen – ein

in «gehendem Tempo» auszuführender **zweiter Satz** in Es-Dur, dessen Motivik weitgehend aus zeitüblichen Standardformulierungen besteht und darum auch wenig originell ist. Die leise vorgetragene Melodie beginnt mit einem punktierten Rhythmus und läuft dann synkopisch abwärts. Nach stupiden Tonwiederholungen der Violine und einem gleichzeitig in der Bratsche erklingenden gefühlvollen Motiv bringt ein punktierter Rhythmus den Abschnitt zu Ende.

Der erste Teil des spritzigen und schnellen **dritten Satzes** in g-Moll ist deutlich zweigeteilt: Während der erste Abschnitt von der Dreiklangsmelodik der ersten Violinen und der in langen Tönen verlaufenden Melodie der Oboen sowie den drängenden Tonwiederholungen in den tiefen Streichern geprägt ist, trägt den zweiten Abschnitt ein tänzerisches Motiv, das die neue Melodie anführt.

Dass **Konzert für Violoncello in C-Dur** von **Joseph Haydn**, das lange als verschollen galt, wurde erst 1961 wiederentdeckt. Seitdem gehört es zum Kernrepertoire aller Cellisten. Komponiert hat Haydn das Konzert zu Beginn seiner Tätigkeit als Kapellmeister der Hofkapelle des Fürsten Esterházy um 1761 im Rahmen seiner Dienstverpflichtungen, die n. a. verlangte, für die Instrumentalisten seines Orchesters Solokonzerte zu schreiben. Sein Cellist – Joseph Weigl – muss hervorragend gewesen sein, denn das Konzert stellt höchste Anforderungen an die Cellisten.

Der ausladende, mäßig schnelle **erste Satz** zeigt zwar Ansätze der sich neu entwickelnden *Sonatenhauptsatzform*, doch die deutlich getrennten Gegenüberstellungen von vier rhythmisch markanten Orchestertornellen und drei mehr verspielten und lyrischen Soloabschnitten lässt die spätbarocken Züge des Werkes stärker hervortreten. Haydns Orchesterbesetzung kommt in Bezug auf die Anzahl der Instrumente und deren jeweiligen Einsatz dem Solocello sehr entgegen, denn Oboen und Hörner verstärken zwar den Klang in den Tutti-Abschnitten, schweigen aber in den Soloabschnitten, sodass das Soloinstrument auch in den tiefen Lagen gut hörbar ist. Allerdings gab es in Haydns

Ensemble nur einen Cellisten – Joseph Weigl – und der übernahm – wie damals üblich – die Solo- und Tutti-teile. Frau Jeremias wird – der heute üblichen Praxis folgend – nur die Solostellen spielen.

Das Orchester-Ritornell eröffnen Oboen und Violinen mit dem energischen, den gesamten Satz prägenden Thema, dessen auffälliges Merkmal der marschartige, punktierte Rhythmus ist. Nach eher spielerisch klingenden Takten führen die Violinen hin zu einer in Bezug auf das Thema kontrastierenden lyrischen Melodiephrase. Ein für einen Abschluss typisches Element beendet das Ritornell. Nachdem im Orchester-Ritornell das gesamte thematische Material ausgebreitet worden ist, eröffnet der Solist mit dem marschartigen Thema den ersten Soloabschnitt, während er im weiteren Verlauf das thematische Material verkürzt oder erweitert. Nach der von Haydn komponierten Solokadenz am Ende des dritten Soloabschnitts bringt das Orchester den Satz zu einem glänzenden Abschluss.

Den lyrischen **zweiten Satz** in F-Dur hat Haydn dreiteilig angelegt. Allerdings liegt allen Teilen das gleiche Thema zugrunde, der Mittelteil ist lediglich in die Dominanttonart versetzt. Der Charakter des Cellos prägt den Charakter des Konzerts insgesamt, aber in diesem Satz tut es das in besonderer Weise gemäß der zeitgenössischen Forderung, möglichst große Nachahmung des menschlichen Gesangs zu sein. Das, was Haydn mit diesem Satz komponiert hat, ist nichts anderes als eine herausragend schöne, anrührende und empfindsame instrumentale Arie, deren Klangsprache aber erst ihre volle Wirkung entfaltet durch das ausdrucksvolle «Singen» der Instrumentalisten – und insbesondere der Solistin, die zudem fast ständig in der sehr schwer zu spielenden hohen Lage gefordert ist. Leise eröffnen die Violinen den Satz mit dem melodisch reich ausgezienten Thema, das – neben dem Tempo – sofort den Kontrast zum ersten Satz deutlich werden lässt. Während die erste Violine dann den Anfang des Satzes zitiert, «schleicht» sich sehr leise mit einem sehr hohen und einem lang ausgehaltenen Ton die Solistin in den Prozess ein und übernimmt das Thema von der Violine. Im Mittelteil eröffnet ein kleines Abweichen nach Moll

neue elegische Ausdrucksbereiche.

In dem fast atemlosen vorwärtsstürmenden, brillanten und sehr schnellen **dritten Satz** – einem sehr effektvollen «Rausschmeißer» – findet die Solistin noch einmal Gelegenheit, ihre virtuellen Fähigkeiten zu zeigen oder besser: bei den zahlreichen weiten Sprüngen, dem mehrstimmigen Spiel, den heftigen Tonwiederholungen auf einer Saite, den schnellen Läufen, den rasanten Arpeggien und dem Spiel in höchsten Lagen muss sie alle Register ihres Könnens ziehen! Und natürlich sind auch die Orchestermittglieder in diesem Satz besonders gefordert. Im eröffnenden Orchesterritornell erklingt zunächst das umtriebige Hauptthema – wieder in für das Barock typischer *Terrassendynamik* –, dem nach einer kurzen Schlussfigur und einer *Generalpause* – als Kontrast – eine leise, wehmütig klingende Melodie in Moll folgt, die aber bald wieder abbricht. Laute und umtriebige Musik führt zum Schluss des Orchesterritornells. Die Idee, sich in den Satzprozess hineinzuschleichen, muss Haydn so gut gefallen haben, dass er sie in diesem Satz gleich wieder anwendet, sodass das Cello zunächst fast unbemerkt den ersten Soloteil eröffnet, danach aber sofort jede Zurückhaltung aufgibt. Wie im ersten Satz folgen noch drei Ritornelle und zwei Soloabschnitte – jeder mit eigenem Charakter.

Was für ein Abschluss! Was für ein Kraftakt! Einer der schwersten Sätze der gesamten Celloliteratur!

Zwischen der Entstehung des Cellokonzerts in C-Dur und der viersätzigen **Sinfonie Nr. 47** in G-Dur liegen zehn Jahre. Haydn komponierte das Werk in der »Sturm und Drang«-Phase, in der ihm die Verfeinerung des musikalischen Ausdrucks sehr wichtig war, und in der er sich von der modischen galanten Gesellschaftsmusik abzusetzen versuchte.

Der schnelle **erste Satz** in der Grundtonart G-Dur wird in weiten Teile bestimmt von einem signalartigen, rhythmisch betonten und punktierten Marschmotiv, das auch am Beginn wichtiger Formteile erklingt. Seine Wirkung verdankt der Satz sicher auch dem wunderbaren Wechselspiel von Streichern und Bläsern so-

wie der Verbindung von spielerisch leichten Melodien einerseits und kontrapunktischer Strenge andererseits. Die Musik bewegt sich immer «im Takt» (alle Elemente der Musik tragen dazu bei, dass der Takt durchgängig deutlich wahrnehmbar ist). Die Selbständigkeit der Bläser unterstreicht gleich im ersten Takt das Horn, wenn es – *forte* – das markante Kopfmotiv intoniert. Ihm antworten im zweiten Takt – eingebunden in ein kurzes Melodieelement – die Streicher *unisono* und *piano* mit einer Variante (auftaktig, Punktierung auf der letzten Zählzeit). Aus diesem zweiktartigen, vom Dialogspiel belebten Baustein fügt Haydn das *erste Thema* des Satzes, indem er die Taktgruppe «wiederholt» aneinanderreihet, durch die Stationen der G-Dur-Kadenz führt und klanglich wie dynamisch durch Aufaltung der Akkorde und durch Einsatz neuer Instrumente steigert. Mit einem *Unisono* und rhythmischer Verdichtung wird das *Thema* nachdrücklich in der Ausgangstonart geschlossen und durch eine Pause vom Folgenden abgesetzt. Haydn knüpft dann an das an, was bereits erklungen ist, indem er den Anfangsbaustein – dynamisch zurückgenommen – aufgreift und vornehmlich aus seinen Elementen einen *Überleitungsteil* entwickelt, der harmonisch zu D-Dur führt. An die erneute Reihung von Zweiktaktgruppen schließt sich, dynamisch hervorgehoben, ein rhythmisch verdichtetes Spiel mit dem Kopfmotiv an, das zu A-Dur moduliert. Das Erreichen der Dominantebene wird durch den *Orgelpunkt* im Bass auf dem Ton A und dem anschließenden Unisono der Streicher besonders deutlich hervorgehoben, womit der vom *Kopfmotiv* bestimmte Formteil deutlich hörbar abgeschlossen ist. Der zweite Teil der *Exposition* spielt auf der Dominantebene D-Dur: Das *zweite Thema* bildet mit seinen *staccato* gespielten Sprüngen im Bass, seinem Halton in der Bratsche/Viola und dem Horn, der *Triolen*-Bewegung in den Violinen und der ruhigen Oboenmelodie einen auch für Haydn ungewöhnlichen *Kontrast* zum Bereich des ersten Themas. Die *Exposition* schließt – *forte* – mit einer fanfarenähnlichen *Schlussgruppe*, wobei Haydn wiederum *Orgelpunkt* und *Unisono* als formabschließendes Mittel nutzt. Nach der Wiederho-

lung der Exposition folgt die in drei Abschnitte gegliedert *Durchführung*, in der das *Marschthema* dominiert. U.a. durch die Verwendung von Tonartwechseln wirkt die Musik leidenschaftlicher und angespannter. Haydn arbeitet mit Wiederholungen und «Zergliederungen», spielt aber den Kontrast der Themen nicht – wie z.B. später Beethoven – in Form der motivisch-thematischen Arbeit aus. Zu Beginn fügt Haydn – *piano* – den zweiktartigen Baustein des ersten Themas, der in seiner Struktur unverändert wiederholt wird, in einer gegenüber dem ersten Thema neuen Weise aneinander. Er führt ihn – in der Oberstimme chromatisch angelegt – durch verschiedene Tonarten: Damit wird der Baustein für die Hörer unterschiedlich beleuchtet. Im zweiten Abschnitt brechen – wiederum in Zweiktaktgruppen gereiht – Triolenbewegung und Kopfmotiv *forte* hervor. Sie leiten über zu einer *Scheinreprise*, und so wird der dritte Abschnitt gehört als eine neue Fassung der *Exposition*. Beim Einsatz der «richtigen» Reprise, in der die Formteile der *Exposition* in neuer Anordnung wiederkehren, «spielt» Haydn mit den Erwartungen der Hörer: Statt der Wiederkehr des ersten Themas in G-Dur erklingt es überraschend in düsterem g-Moll und dazu auch dissonanter. Und dann – als wäre eigentlich gar nichts passiert – führt Haydn direkt zum zweiten (*Triolen*)-Thema. Im Weiteren werden die Formteile vertauscht. Wie in der *Exposition* markiert die *forte* gespielte *Schlussgruppe* mit *Orgelpunkt* und *Unisono* das deutliche Ende des Satzes.

In dem langsamen und liedhaften – **zweiten Satz** in D-Dur, der sicher zu den schönsten Sätzen gehört, die Haydn komponiert hat, kommt der Beherrschung des *Kontrapunkts* – den er durch das Studium der Musik von Carl Philipp Emanuel Bach kennenlernte – eine besondere Bedeutung zu. Denn in dem als *Thema mit Variationen* angelegten Satz setzt sich das dreiteilige Thema aus kontrapunktisch geführter Oberstimme und Bassstimme sowie deren Umkehrung zusammen: die Melodie erscheint zunächst in den beiden Violinen, die Gegenstimme (*Kontrapunkt*) in den tiefen Stimmen der Viola, des Cellos und des Kontrabasses; dann kehrt