



Dresdner

Philharmonie

9. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1959/60



Sonnabend, den 12. März 1960, 19.30 Uhr

Sonntag, den 13. März 1960, 19.30 Uhr

9. Außerordentliches Konzert ● ●

GASTDIRIGENT:

Miklós Lukács, Budapest

Zoltán Kodály Marosszéker Tänze

geb. 1882

Claude Debussy Vorspiel zu:
„Der Nachmittag eines Faun“

1862—1918

Béla Bartók Tanzsuite

1881—1945

Moderato
Allegro molto
Allegro vivace
Molto tranquillo
Comodo
Finale, Allegro

PAUSE

Anton Bruckner Sinfonie Nr. 6 A-Dur

1824—1896

Maestoso
Adagio (sehr feierlich)
Scherzo (nicht schnell)
Finale (bewegt, doch nicht zu schnell)



Miklós Lukács studierte an der Hochschule für Musik in Berlin bei Prof. Präyer und Hindemith. Von 1930 bis 1943 war er an verschiedenen deutschen Theatern (Hamburg, Münster i. W., Osnabrück, Greifswald) tätig. Seit 1943 ist er Kapellmeister an der Staatsoper in Budapest und Leiter der Opernklasse an der Hochschule für Musik. Neben seiner Konzerttätigkeit in Ungarn als Leiter des Orchesters der Ungarischen Staatsbahnen, eines der führenden ungarischen Orchester, führen ihn Opern- und Konzertgastspiele häufig ins Ausland (Moskau, Brüssel usw.).

Béla Bartók und Zoltán Kodály „Tanzsuite“ und „Marosszéker Tänze“

Durch Bartók und Kodály erreichte die ungarische Musik Weltgeltung. Kodálys Worte: „Um international zu werden, muß man zunächst national sein, und um national zu sein, muß man vor allem Volk sein“ bestimmen Leben und Schaffen beider Komponisten. Kodály wandte sich seit etwa 1903/04 mit wachsendem Interesse der Volksmusik seiner ungarischen Heimat zu. Gemeinsam mit Bartók, mit dem er in diesen Jahren engere Freundschaft schloß, kam er zu der Erkenntnis, daß die bisher unter dem Namen „ungarische Volkslieder“ bekannten Weisen fast gar nichts mit der echten Volksmusik zu tun haben. Er erklärt: „Die Verfasser jener Melodien, zu denen u. a. auch die Themen der ‚Ungarischen Tänze‘ von Brahms und der ‚Ungarischen Rhapsodien‘ von Liszt gehören, sind zumeist nachweisbar. Sie lebten alle im 19. Jahrhundert, die bedeutendsten unter ihnen waren Abkömmlinge ungarischer Adelsgeschlechter.“ Kodály und Bartók entschlossen sich, die echte ungarische Volksmusik zu erforschen. Sie begannen eine eingehende, das ganze ungarische Gebiet umfassende Sammeltätigkeit. Diese Forschungsarbeit wurde für das Schaffen beider Komponisten von entscheidender Bedeutung; denn die ungarische Volksmusik, von Bartók „Bauernmusik“ genannt, wurde Grundlage und unerschöpfliche Kraftquelle ihrer Werke.

Bartók und Kodály übernahmen die Volksweisen nicht etwa notengetreu, sondern gelangten durch Einbeziehung melodischer, harmonischer und rhythmischer Elemente der „Bauernmusik“ zu einer schöpferischen Nachgestaltung der Folklore. So erklärt Bartók: „Das Studium all dieser Bauernmusik war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich, weil sie mich auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des Dur- und Mollsystems brachte...“ Diese Befreiung vom Dur-Moll-System hatte auch Debussy vollzogen, und so ist es verständlich, daß sich sowohl Bartók als auch Kodály sehr zu seiner Musik hingezogen fühlten.

Bartóks Tanzsuite ist eines der schönsten Beispiele für die schöpferische Nachgestaltung der Volksmusik. Sie entstand im Jahre 1923, zu einer Zeit, in der sich Bartók mit Alban Berg, Schönberg, Hindemith und Strawinski auseinandersetzte. Das Werk wurde anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Vereinigung von Buda und Pest im Auftrage der ungarischen Regierung geschrieben und im Rahmen eines Musikfestes uraufgeführt. Dieses Konzert brachte nicht nur Bartók internationale Anerkennung – allein in Deutschland wurde die Tanzsuite im folgenden Jahre über 50mal gespielt –, sondern auch Kodály, dessen „Psalmus Hungaricus“ ebenfalls hier uraufgeführt wurde, wurde nun weltberühmt.

Bartóks Suite besteht aus fünf Tanzsätzen, die untereinander durch ein immer wiederkehrendes Ritornell (Zwischenspiel) verbunden sind, und abschließendem Finale. Durch die Verkettung der einzelnen Tanzsätze mit Hilfe des Ritornells und durch die Zusammenfassung aller Tanzthemen im Finale wird das Werk zu einem sinfonischen Ganzen zusammengeschlossen. Schon aus der Instrumentation (neben Bläsern und Streichern ein reich besetztes Schlagwerk, Celesta, Harfe und Klavier) geht hervor, daß der Rhythmus eine hervorragende Rolle spielt.

Kodálys „Marosszéker Tänze“ werden dagegen stärker durch melodisch-singliche Elemente bestimmt. Der Komponist schrieb sie ursprünglich für Klavier (1927) und brachte erst später (1930) die Orchesterfassung heraus. Grundlage des Werkes ist die Volksmusik Siebenbürgens, die Kodály gemeinsam mit Bartók erforscht hat (1923 gaben sie 150 siebenbürgische Volkslieder heraus). Auch Kodály reiht die einzelnen Tanzsätze nicht zusammenhanglos aneinander, sondern verbindet sie rondoartig durch ein mehrmals wiederkehrendes Hauptthema.

Claude Debussy „Prélude à l'Après-midi d'un Faune“
(Vorspiel zu „Der Nachmittag eines Faun“)

In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstand in Paris im Anschluß an ein Bild Monets, genannt „Impression“, der Begriff „Impressionismus“. Als „Impressionisten“ bezeichnete man eine Reihe Künstler, die im Stile Monets malten (u. a. Manet, Degas,

Renoir). Ausgehend von der Malerei griff die impressionistische Kunstrichtung auch auf Literatur und Musik über. Auf literarischem Gebiet erscheint sie in den Werken der Symbolisten Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck. Auf musikalischem Gebiet wurde Debussy ihr Hauptvertreter.

Schon frühzeitig äußert sich Debussys eigenwillige Originalität, die sich keiner Tradition beugen will: „Ich liebe zu sehr meine Freiheit und das, was mir eigen ist...“ Der junge Komponist ist ganz von der Suche nach Neuem durchdrungen. So ist es verständlich, daß er den Umgang mit jenen Malern und Schriftstellern sucht, die ähnliche Ziele haben. Wie diese Maler so will auch Debussy die Konturen verwischen und zerstäuben. Wie diese die feinsten Lichtabstufungen, die Atmosphäre, in der die Gegenstände schwimmen, zu erfassen suchen, so sucht Debussy die Zerteilung und Auflösung des Klages. Auch bei ihm wird die Farbe das Wesentliche. Auch er will den Augenblick, das Flüchtige erfassen. Auch er will Stimmungen gestalten. Sein wichtigstes Ausdrucksmittel wird die Harmonik. Der Akkord wird zum Einzelwert, indem er aus den funktionalen Beziehungen herausgelöst wird. Melodisch löst sich Debussy von der Dur-Moll-Tonleiter und verwendet Kirchentonarten, exotische Skalen, Ganztonleitern. Die neuartige Instrumentation seiner Partituren trägt ebenso zur Eigenart seiner Tonsprache bei wie die freie und unregelmäßige Rhythmik. Diesen höchst individuellen musikalischen Stil, der bei aller Neuheit die Grundlagen der musikalischen französischen Tradition beibehält, schuf Debussy unter dem Einfluß der russischen Musik (Mussorgski, Borodin, Rimski-Korsakoff), der exotischen Musik, insbesondere der Volksmusik zweier Länder des Fernen Ostens (Annam und Java), der Klaviermusik Chopins.

Erstes Aufsehen erregte Debussy im Jahre 1893 mit der Kantate „Damoiselle élue“. Noch im gleichen Jahre bestätigte sich sein ungewöhnliches Talent in dem Streichquartett, das im Dezember uraufgeführt wurde. Genau ein Jahr später, im Dezember 1894, fand die Uraufführung des „Vorspiels zum Nachmittag eines Faun“ statt. Dieses damals sensationell wirkende Orchesterwerk, das – eine Seltenheit in der Musikgeschichte – „da capo“ gespielt werden mußte, offenbart Debussys künstlerischen Stil zum ersten Male ganz rein.

Ein Gedicht von Mallarmé hatte ihn zu dieser Komposition angeregt, die ursprünglich als freie dreisätzige Sinfonie (Prélude, Interlude und Paraphrase) gedacht war. Auf das Programm ließ Debussy drucken: „Die Musik dieses ‚Prélude‘ ist eine ganz freie Illustration des schönen Gedichtes von Stéphane Mallarmé. Sie strebt in keiner Weise nach einer Synthese mit ihm. Es sind vielmehr die aufeinanderfolgenden Stimmungsbilder, durch die hindurch sich die Begierden und Träume des Fauns in der Hitze dieses Nachmittages bewegen. Dann, der Verfolgung der ängstlich fliehenden Nymphen und Najaden müde, überläßt er sich dem betäubenden Schlummer, gesättigt von endlich erfüllten Träumen, von totaler Herrschaft in der allumfassenden Natur.“

Anton Bruckner Sechste Sinfonie A-Dur

Bruckner gilt mit Recht als Sinfoniker. Er hat nicht nur hauptsächlich Sinfonien geschrieben, sondern auch – und das ist weitaus wichtiger – in dieser Form sein Wesentlichstes ausgesagt. Es dauerte verhältnismäßig lange, bis Bruckner zu dieser, seiner ureigensten Form fand. Erst im Jahre 1863 schrieb der fast 40jährige Komponist, der sich in dieser Zeit noch einmal auf die Schulbank gesetzt und seine musikalischen Kenntnisse durch Tonsatzstudien bei Simon Sechter und Otto Kitzler erweitert hat, sein ausdrücklich als „Schularbeit“ bezeichnetes erstes sinfonisches Werk. Gleich im nächsten Jahr folgte eine Sinfonie in d-Moll, die sogenannte „Nullte“. Nach diesen beiden Vorarbeiten schuf Bruckner sein erstes sinfonisches Meisterwerk: die Erste Sinfonie in c-Moll. Sie entstand während der Jahre 1865/66 in Linz. Hier war der Komponist nach schweren Jahren, in denen er als Schulgehilfe, dann als Lehrer und Stiftsorganist in St. Florian (wo Bruckner als Sängerknabe seine musikalische Grundausbildung erhalten hatte) sein Brot verdienen mußte, 1856 Domorganist geworden. Die folgenden acht Sinfonien entstanden in Wien. Als Nachfolger Sechters wurde Bruckner hier 1868 Professor für Generalbaß, Kontrapunkt, Orgel und Hoforganist, seit 1875 auch Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität.

Diese Ämter raubten ihm viel Zeit. Sein weiteres Leben wurde ein unaufhörlicher Kampf zwischen Beruf und Berufung.

An seiner „Sechsten Sinfonie“ arbeitete der Meister fast zwei Jahre lang (24. Sept. 1879 bis 3. Sept. 1881). Man hat sie — entsprechend Beethovens „Sechster Sinfonie“ — „Pastorale“ genannt, was sich aber wohl mehr auf Einzelheiten (zum Beispiel die erste Themengruppe des ersten Satzes) als auf die Gesamthaltung bezieht, Robert Haas nennt die A-Dur-Sinfonie im Vorwort zur Originalfassung ein „Monumentalwerk“. An anderer Stelle schreibt er: „Über der Sechsten liegt schon der Schimmer jenes satten Glücksgefühls, das in der Siebenten voll aufgeglüht ist und sich dann rasch die Welt zu erobern wußte; die Formmaße sind nun mit großer Ökonomie ausgespart, jede Weitschweifigkeit wird bei durchgebildeter Vieltgliedrigkeit vermieden, die zuvor festgelegten Grundrisse bleiben in Geltung, werden aber gestrafft.“

Die Kopfsätze der Brucknerschen Sinfonien sind prinzipiell dreithemig. Die einzelnen Themen selbst sind zu motivverarbeitenden, fortspinnenden Themengruppen erweitert. So auch in der „Sechsten Sinfonie“. Ihr erster Satz beginnt mit einem rhythmischen Motiv, das als ostinate Begleitfigur während der ganzen ersten Themengruppe beibehalten wird. Violoncelli und Kontrabässe setzen mit dem ersten Thema ein:



Seine anfängliche Verhaltenheit steigert sich zu glanzvollem Fortissimo. Ein kürzerer punktierter Nebengedanke wird für die erste Themengruppe von Wichtigkeit. — Aus den „Gesangsthemen“, den zweiten Themen, der Brucknerschen Sinfonien spricht der Melodiker Bruckner, der Österreicher, dessen volksliedhaft innige Weisen denjenigen Schuberts so sehr verwandt sind. Das schwärmerische zweite Thema der Sechsten Sinfonie ist nicht nur sanglich, sondern hat daneben auch sinfonischen Charakter:



Die für Bruckner so typische Triolenbewegung (man spricht geradezu von „Brucknertriole“), die auch im ersten Thema nicht fehlt, begleitet die zweite Themengruppe und ist auch in der dritten Themengruppe zu finden. — Die auffallend kurze Durchführung und die auf die Reprise folgende breit angelegte Coda werden im wesentlichen von der ersten Themengruppe bestimmt.

Das Adagio ist — wie in den meisten Brucknerschen Sinfonien — Kernstück des Werkes. Hier spricht der „Meister des Adagios“ eine ungemein subjektive musikalische Sprache. Das erste Hauptthema dieses ebenfalls in Sonatenform angelegten Satzes ist von feierlichem Ernst erfüllt. Gleich bei der ersten Wiederholung des Themenkopfes wird es durch einen klagenden Nebengedanken der Oboe ergänzt:



Das von warmer Lyrik erfüllte zweite Thema ist in ein dichtes kontrapunktisches Gewebe eingebettet. Es kündigt vom Überschwang des Glücks, während das dritte Thema von Trauer und Leid singt:



Vielleicht kann man die Resignation, die aus diesen Tönen spricht, mit Bruckners damaliger unglücklicher Liebe zu einem jungen Mädchen in Zusammenhang bringen.

Das Scherzo ist weniger ein Tanz als ein phantastisch-spukhaftes Tongemälde. Nach dem bewegten, formal streng gebauten Hauptteil wirkt das Trio wie ein improvisatorisch aufgeockertes Intermezzo.

Das Finale, auf drei scharf profilierten Themen errichtet, gleicht einer „kraftvollen Siegesfanfare“. Der prachtvoll gesteigerte Satz, an dessen Ende noch einmal das Hauptthema des ersten Satzes glanzvoll aufleuchtet, ist im Ganzen ein fanfarenartiger Aufruf zur Lebensfreude, ein stürmisches Ja-Sagen, die „Sinfonie der Erde“ jubelnd krönend.“ (K. Laux)

Renate Jahn

LITERATURHINWEISE

Zoltán Kodály in „Musik der Zeit“, Heft 9 (Boosey & Hawkes, Bonn)
Szabolcsi: Béla Bartók (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1957)
Strobel: Claude Debussy (Zürich 1949)
Grüninger: Anton Bruckner (Potsdam 1930)

VORANKÜNDIGUNG

Nächstes Außerordentliches Konzert:
10. Abend am 15. und 16. März 1960, jeweils 19.30 Uhr
Dirigent: Prof. Heinz Bongartz
Solist: Ricardo Odnoposoff, Wien (Violine)
Ausverkauft!

Nächste Konzerte im Anrecht A 19. und 20. März 1960

6057 Ra III-9-5 360 1,4 ItG 009/60/24