

erregten. Man braucht Heinrich von Kleists Drama von der Amazonenkönigin Penthesilea, die ihr Haar aus Troja führt, die den Achill liebt, ihn – da sie sich verlobt glaubt – ermorden und sich selber töten, gar nicht zu können, um dennoch von der einförmigen Größe der musikalischen Dichtung ergriffen zu werden. Die drei Abteilungen mit den programmatischen Benennungen (Aufbruch der Amazonen nach Troja / Der Tanz Penthesileas von Rosenfeld / Kämpfe, Leidenschaften, Wahnsinn, Vernichtung) sind in ihrem Wechsel von rauschhafter Bewegung in den Ecksätzen und der Innigkeit des „Traums“ völlig allein überzeugend.

In der „Autobiographischen Skizze“ vom April 1941 (in der Sowjetskaja Muzyka veröffentlicht) spricht Serge Prokofjew von den Hauptlinien, die er in seinen Kompositionen verfolgt: „Die erste ist klassisch. Die Ursprung liegt in meiner frühen Kindheit, in der ich meine Mutter Beethoven-Sonaten spielen hörte. Diese Richtung nahm in meinen Sonaten und Konzerten eine neoklassische (= neuklassische) Form an oder initiiert den klassischen Stil des 18. Jahrhunderts... die zweite Linie bezeichnet die Erneuerung, die ich auf meine Begegnung mit Serge Tschajew zurückführe, als er mich wegen meiner „elementaren Harmonik“ verspannte, nämlich das Suchen nach einer individuellen, humanistischen Sprache, der Wunsch nach dem Ausdruck starker Emotionen (= Bewegung). Die dritte Linie ist das Toccatto- oder Motorelement, das vielleicht durch Robert Schumanns Toccatto angeregt wurde, die mich einmal stark beeindruckte... das vierte Element ist lyrisch, ohne mit dem Melos verbunden zu sein. Der lyrische Strom ist nur langsam gewachsen, in letzter Zeit schenkte ich ihm mehr Aufmerksamkeit. Gern möchte ich mich auf diese vier Eigenarten beschränken!“ Und in der Tat begegnet uns im „Zweiten Konzert in g-Moll für Violine und Orchester Opus 67“ von Serge Prokofjew diese vier Grundlinien seines Schaffens: Klassisch in der Violinkonzepte in seinem einförmigen Gefüge von je zwei gegensätzlichen Hauptthemen in den Ecksätzen und in der Dreistreikigkeit (Allegro moderato / Andante assai / Allegro ben marcato) seiner Gesamtstruktur – das Toccatto- oder Motorelement ist sowohl in der Sologeige wie in den Orchesterstimmen vorherrschend als Gegenpart oder als rhythmische Umgestaltung einer gesungollen Partie – jede rein lyrische Partie (besonders im zweiten Satz) ist durch typische Prokofjewische naive, harmonische Sprache gewürzt. Auffallend an diesem Konzert sind die Einleitung für die Solovioline ganz allein, die Ruhelosigkeit des Solointerims, das kaum zum Passieren kommt und der Verzicht auf brillante Virtuosität – die laute und wahrhaft schwierige Technik steht lediglich im Dienste der Musikalität.

Seit 1844 hat Robert Schumann mühsam an Nervenzusammenbrüchen; er arbeitet an den „Szenen aus Goethes Faust“, vielleicht sind diese nicht ohne Schuld daran. Von der Übersiedelung aus Leipzig in das weichere, freundlichere Dresdner Klima erhoffte man heilsame Reaktionen. In den fünf Dresdner Jahren (1843–1850), in denen er den Aufstieg Richard Wagners als Opernkomponist und Theaterkapellmeister mit erlebte, blieb Schumann im Grunde genommen der

Fremdling unter guten Freunden, obwohl er die Leitung der Liedertafel und der Singakademie innehatte. Aber Dresden sah besonders Werke entstehen: Die umfangreichste Partitur war die unglückliche Oper „Genesive“ (Wagner sprach in dieser Zeit nur seltener von Schumanns Opern!), die endgültige Fassung des Klavierkonzertes op. 54, das Cellokonzert op. 129, die Klaviertrios op. 63 und 80, die Manfred-Quartette, das Spanische Liederquintett op. 74 und vor allem die Sinfonie Nr. 2 in C-Dur op. 61 (und die 3. Sinfonie). Schumann schreibt schon im September 1847 an Felix Mendelssohn-Bartholdy: „... in mir paßt und trompett es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C!), ich weiß nicht, was draus werden soll!“ Er kündet seine Sinfonie in C-Dur an. Das Motiv, welches die Trompeten und Hörner an den Eingang der feierlichen Introduktion (Sopranen 1844) stellen, durchzieht mit Ausnahme des Adagios die ganze Sinfonie. Es geht um fantastische Probleme, um die großen Leidenschaften, um die höchsten Ideen des romantischen Menschen. Nach der rhythmusbestimmten Monotonie des ersten Satzes treten wir förmlich auf in der freieren Atmosphäre des Scherzos, bei dem Frühlingsklängen des ersten Teils (das Scherzo hat zwei Träsel). Das Adagio – eins von den wenigen, deren Kürze man bedauert – wirft nach etwas von seinem Glanz in den letzten Satz hinein: Die Violoncelli ergreifen den Gesang des Adagios und bilden aus ihm das zweite Thema. Der Kenner des Schumannschen Liedes hört aus dem Finalsatz heraus: „Nimm sie hin denn, diese Lieder!“

Prof. Dr. Mlynarskyj

LITERATURHINWEISE

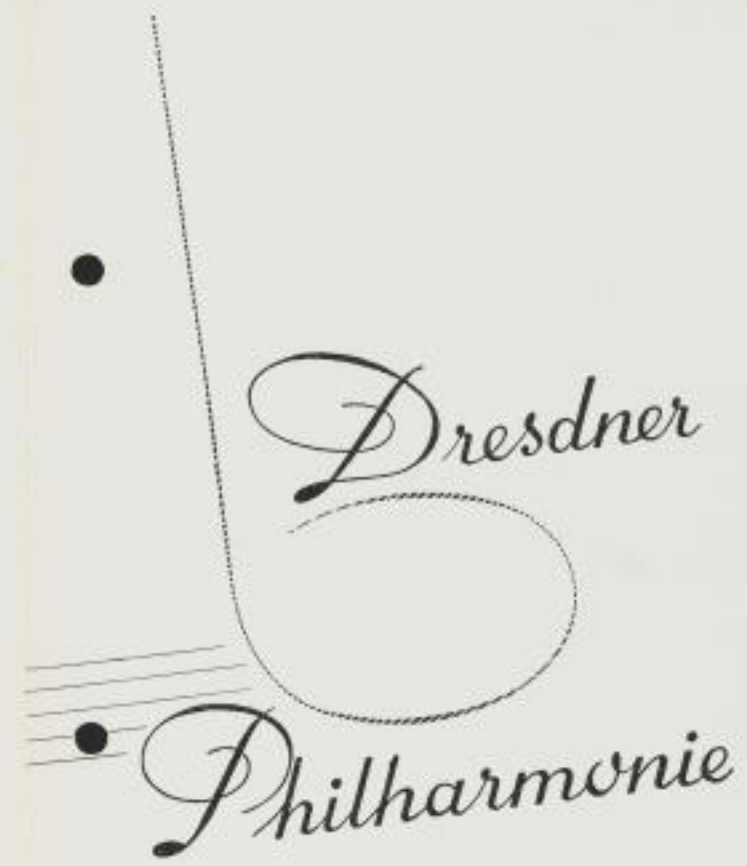
- Richard Wagners: Aus Robert Schumanns Briefen, Weimar 1929
 Eugen Schumann: Robert Schumann, Leipzig 1928
 Karl H. Wörner: Neue Musik in der Deutschen Musik 1925
 Karl Lutz: Die Musik in England und die Sozialisten, Berlin 1927

VORANKÜNDIGUNG

3. AN FÜRSTENTÜMLICHES KONZERT
 12. Dezember 1960, 19.30 Uhr, 14. Dezember 1960, 20.00 Uhr
 Dirigent: S. Gießler
 Solist: Ilse Radoschik, Alt
 Feste Kammerorchester
4. AN FÜRSTENTÜMLICHES KONZERT
 14. 16. Dezember 1960, 19.30 Uhr
 Dirigent: Prof. Hans Burgmüller
 Solist: Thier Gargensch, Bariton
 Feste Kammerorchester
4. AN FÜRSTENTÜMLICHES KONZERT
 21. Dezember 1960, 19.30 Uhr, 1. Januar 1961, 19.30 Uhr
 Dirigent: S. Gießler
 Solist: Prof. Andreas Wolosinski, Laute
 Feste Kammerorchester

1960-Ka III/19 1960 12 200 000/001

30/ M. 12, 60



4. Philharmonisches Konzert 1960/61

Sonntags, 10. Dezember 1960, 19.30 Uhr

Sonntag, 11. Dezember 1960, 19.30 Uhr

4. Philharmonisches Konzert

DIRIGENT

Siegfried Geißler

SOLIST

Gustav Schmahl, Berlin

Zum 100. Geburtstag

Hugo Wolf
1860—1903

Penthesilea, Sinfonische Dichtung

Aufbruch der Amazonen nach Troja

Der Traum Penthesileas von Rosenfest

Kämpfe, Wahnwitz, Leidenschaft, Vernichtung

Serge Prokofjew
1891—1973

2. Violinkonzert g-Moll, op. 63 (Erstaufführung)

Allegro moderato

Andante assai

Allegro, ben marcato

PAUSE

Robert Schumann
1810—1856

2. Sinfonie C-Dur, op. 61

Scherzato quasi — Allegro ma non troppo

Scherzo — Allegro vivace

Adagio espressivo

Allegro molto vivace



HUGO WOLF

ZUR EINFÜHRUNG

Hugo Wolf, dessen 100. Geburtstag wir in diesem Jahr begehen, wurde am 13. März 1860 zu Windischgrätz in der Südeisermark geboren, war kurze Zeit Schüler des Wiener Konservatoriums, dessen Direktor J. Hellmesberger ihn dann „vom Institut entfernte“, begabte sich als Pianist durch, wurde nach der Wiener Aufführung des „Tamburino“ begeisterter Wagnerianer (1875), machte sich unbeliebt als Kritiker der Brahmsianer, und dann begann die Zeit des für ihn bestimmenden Liedschaffens. In dem Silvesterbrief 1885 schrieb er an seine Mutter: „In diesem Jahre komponierte ich nicht weniger als 92 Lieder und Balladen, und zwar ist mir in diesen 92 Liedern nicht ein einziges mißlungen. Ich denke, ich darf mit diesem Jahre zufrieden sein!“ Dennoch dürfen wir das reiche Liedschaffen des Jahres 1888 nicht als Norm ansehen, alles Schaffen kommt bei Wolf überraschend, übersät, vulkanisch, oft inmitten von langer Dürre: die Liedzyklen nach Märcke, nach Eichendorff, nach Goethe, das Spanische, das Italienische Liederbuch, schließlich 1897 die drei Michelangelo-Lieder, die allesamt sein Hauptwerk als Großmeister des Kunstliedes ausmachen. Es ist nicht genau feststellbar, wann Wolf Erlösung seinen Schöpfen ein Ende setzte. Er wurde das Opfer einer Paralyse, der Verfolgungswahn trat ein. Nach einem Selbstmordversuch mußte er in das Wiener Irrenanstalt untergebracht werden und starb nach quälenden Leiden am 22. Februar 1903.

Hugo Wolf hat neben seinen Liedern mehrere Werke für und mit Orchester geschrieben, die Oper „Der Corregidor“, die Operntrio „Manuel Vargas“, die Musik zu Ibsens „Feind auf Solbrog“, die „Italienische Serenade“ für kleines Orchester oder Streichquartett, Scharos und Finale für großes Orchester, Chöre („Der Feuerreiter“) und Lieder mit Orchester. Mit seiner Sinfonischen Dichtung „Penthesilea“ hat der Dreißigjährigenährige unerbötlich vielversprechend seine Orchesterkompositionen begonnen. Geißler wird seine Bedeutung als Liedschöpfer nach wie vor im Vordergrund stehen, dennoch hat Max Regers Wert recht, als er 1904 (ein Jahr nach dem Tode Wolfs) schrieb: „Hätte Hugo Wolf nur die Sinfonische Dichtung „Penthesilea“, nur dieses eine Werk geschrieben, die Kunstgeschichte müßte ihn in die erste Reihe aller Tonsetzer stellen!“ Roger rühmt bei diesem Werk das Fehlen jeder „Pfeifenredensweise“ und jeden „Stimmungsdusele“. Der Untertitel „Sinfonische Dichtung“ besagt, daß sie wohl im Sinne der Programmmusik von Berlioz, Liszt, Wagner komponiert ist, dennoch „Jüdel“ der Wagnerianer Wolf keineswegs unter Wagner. Er ist bei der Komposition völlig selbständig und sagt selbst: „Ich bin ein Mensch, der in allen nur nach Impulsen handelt, und wenn sich in mir die gestiegene Menge Elektrizität angesammelt hat, geschieht etwas, entweder in Gedanken, Worten oder Werken, sagen sie nun gut oder böse sein!“ Das Böse wirkt sich meistens in seinen Kritiken aus (wir kennen die Kritik an Brahms' dritter Sinfonie). In den Kompositionen, beispielsweise in der „Penthesilea“, tritt uns Wolfs „Elektrizität“ positiver