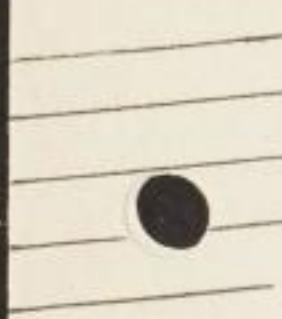




Dresdner



Philharmonie

14. Außerordentliches Konzert

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonnabend, 19. Mai 1962, 19.30 Uhr

Sonntag, 20. Mai 1962, 19.30 Uhr

14. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Prof. Heinz Bongartz

Solisten: Ion Voicu, Bukarest, Violine

Karl-Heinz Naumann, Dresden, Klavier

Hans Werner Henze

(geb. 1926)

„Spiel der Tritonen“

aus dem Ballett „Undine“, für Klavier und Orchester

Allegro brillante-vivace

Nicolò Paganini

(1782 - 1840)

Konzert für Violine und Orchester

D-Dur, op. 6

Allegro maestoso

Adagio espressivo

Rondo: Allegro spiritoso

Heinz Bongartz

(geb. 1934)

Patria o muerte

(Fidel Castro und dem kubanischen Volk in aufrichtiger
Bewunderung gewidmet)

- Pause -

Peter Tschaikowski

(1840 - 1893)

Konzert für Violine und Orchester

D-Dur, op. 35

Allegro moderato

Canzonetta (Andante)

Allegro vivacissimo



Ion Voicu

Ion Voicu wurde 1925 in Bukarest geboren, studierte am dortigen Konservatorium bei George Enescu. 1943 beendete er seine Studien und errang im gleichen Jahre im Georges-Enesco-Wettbewerb einen Preis. Auf seinen Reisen durch die europäischen Staaten erregte sein Spiel großes Aufsehen.

Ion Voicu wurde mit dem Staatspreis der Rumänischen Volksrepublik ausgezeichnet.



SLUB

Wir führen Wissen.



**Dresdner
Philharmonie**

ZUR EINFÜHRUNG

Hans Werner Henze, der nach musikalischen Studien in Braunschweig 1946 Schüler von Wolfgang Fortner und 1948 von dem französischen Schönberg-Schüler René Leibowitz wurde, danach vorwiegend in der praktischen Theaterarbeit stand, wird nachgerühmt, der interessanteste, vielseitigste und bedeutendste Vertreter der jungen Komponistengeneration Westdeutschlands zu sein. In der Tat ist er mit einer Reihe erfolgreicher Werke wie den Opern „Das Wundertheater“, „Boulevard Solitude“ (der Manon-Lescaut-Stoff), „Ein Landarzt“ (nach Kafka), „König Hirsch“, „Elegie für junge Liebende“, drei Sinfonien, einem Violinkonzert, der „Ode an den Westwind“ für Cello und Orchester, den „Fünf Neapolitanischen Liedern“ und anderem mehr hervorgetreten. In seinen frühesten Werken ist naturgemäß der Einfluß seines Lehrers Fortner, aber auch Strawinskis spürbar. Dann erschloß ihm Leibowitz die Komposition mit 12-einwärts gleichberechtigten Tönen, der er sich aber nicht dogmatisch zuwandte. Er selbst bekannte einmal: „Das Zwölftonproblem spielt in meiner Musik keine große Rolle, es war mir immer ein ausschließlich technisches Mittel. Mir ist es stets um die musikalische Substanz gegangen, besonders um das Melodische. In meinen ersten Stücken (bis zur 2. Sinfonie) war die Faktor simpler und oft primitiv, aber das Melodische – und, in zweiter Linie, das beständige Bestreben, das klangliche und harmonische Problem zu lösen – war vorherrschend.“ Dieses Bekenntnis nimmt für Henze ein, auch die Tatsache, daß er keineswegs zum extremen Flügel der sogenannten westlichen Avantgardisten gehört. Übrigens beteiligte er sich auch an einer bisher einmaligen Zusammenarbeit namhafter deutscher Komponisten der beiden deutschen Staaten, an der gemeinsam mit Paul Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, Boris Blacher und Karl Amadeus Hartmann auf einen Text von Jens Gerlach geschriebenen „Jüdischen Chronik“, die ein Ereignis aus dem antifaschistischen Widerstandskampf, den Aufstand im Warschauer Ghetto, zum Thema hat. Freilich ist aber auch sein Schaffen nicht frei von gewissen zwiespältig-snobistischen Elementen, mit denen er seinen Tribut westlichem Sensationshunger zollte. Das ihm besonders liegende Feld des Musikdramatischen hat er auch mit mehreren Ballettkompositionen bedacht, die angeregt wurden durch sein Wirken in den Theatern Konstanz und Wiesbaden (hier 1949 bis 1952 künstlerischer Leiter des Ballettes). Es können lediglich genannt werden die Ballette „Rosa Silber“ (nach Paul Klee), „Der Idiot“ (nach Dostojewski), „Jack Padding“ und vor allem das abendfüllende, dreiaktige Märchenballett „Undine“ (1957), das im Auftrage des Londoner Königlichen, ehemaligen Sadler's-Well-Balletts komponiert wurde, im engsten Kontakt mit dem Choreographen Frederick Ashton, der auch die Uraufführung (1958) mit Margot Fonteyn in der Titelrolle szenisch betreute. Die „Undine“, nach Friedrich de la Motte-Fouqués altem deutschem Märchenstoff (1811) von dem kühlen, seelenlosen Zauberwesen Undine gestaltet, den schon E. Th. A. Hoffmann und Albert Lortzing auf die Opernbühne brachten, entstammt Henzes jüngster Schaffensperiode, die durch eine starke stoffliche und musikalische Hinwendung zur Romantik gekennzeichnet ist. Seit 1953 hält er sich in Italien auf. Hier erfolgte auch seine grundlegende stilistische Wandlung, der Durchbruch romantisch-impressionistischer Kräfte, die schon im Schaffen des

Reihenmusiklers vor dem versteckt spürbar gewesen waren. Der Undine-Stoff provozierte vollends den romantischen Klang- und Ausdrucksmusiker in Henze. Die Handlung wurde nach Südrhodes verlegt, die höfisch-ritterlichen Figuren in schlichte Landleute verwandelt. Geblieben aber ist das Geisterwesen Undine in seiner dämonischen Umwelt.

Der in unserem Konzert erklingende Ausschnitt aus dem Ballett ist die „Spiel der Tritonen“ bezeichnete Episode, bei der zu dem Orchester ein obligat behandeltes Klavier tritt (die Tritonen waren nach altgriechischer Vorstellung seltsam-dämonische Fabelwesen, die, halb Mensch, halb Delphin, als Meergötter fungierten). Diese Episode wird aufgebaut auf einer thematischen Grundfigur, die gleich zu Beginn in den Streichern erklingt. Sie besteht aus zwei Teilen, einem stufenförmig in bizarren Intervallen aufwärtsschreitendem Motiv und einem auf charakteristische Triolenbewegung gestellten Motiv. Diese motivischen Gestalten, zu denen sich noch einige Nebengedanken gesellen, werden nach dem Variationsprinzip durch das ganze Stück hindurch fortwährend abgewandelt, bis sie kaum mehr erkennbar sind; gelegentlich treten sie auch in der Originalgestalt wieder auf. Die Großform zerfällt in zahlreiche inhaltlich und metrisch kontrastierende Teile, ohne daß eine zwingende organische Verbindung besteht. Zwölftönigkeit begegnet nirgends, obwohl gewisse springhafte Stimmführungen das vermuten lassen könnten. Dafür huldigt Henze hier in der Wahl seiner Mittel einem unbekümmerten Eklektizismus: da kommen tonale Dreiklänge vor, übermäßige und verminderte Akkorde à la Wagner, Debussy, Puccini, virtuose Klavierpassagen, -kadenzen und -akkordbrechungen von Scarlatti bis Liszt, bitonale Bildungen, neapolitanische Volksmusik, Horncherzen und Walzerstimmung, die an R. Strauss erinnern, eine Fagottstelle, die Tschairowskis „Sechster“ entsprungen zu sein scheint usw. Diese stilistische Planlosigkeit ist jedoch in ein raffiniert-diffiziles, klangsinliches Instrumentationskleid gehüllt bei ständigem dynamischem Farbwechsel. Die zahlreichen rhythmischen Effekte weisen auf die tänzerische Bestimmung hin.

Eine der schillerndsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte war der große italienische Geigenvirtuose *Niccolò Paganini*, der geradezu berauschte Wirkungen auf seine Zeitgenossen in Italien, Deutschland und Frankreich ausübte. Das Dämonisch-Abenteuerliche seiner Person führte im Bunde mit seinen einmaligen, phänomenalen geigerischen Fertigkeiten dazu, daß man ihn sogar der Zauberei verdächtigte oder ihn mit Geistern und der Hölle im Bunde glaubte. Paganini, von gelegentlichem Geigenunterricht abgesehen eigentlich Autodidakt, vereinte in seiner Person „was andere vereinzelt auszeichnete: einen hinreißend ausdrucksvollen Vortrag, einen wunderbar großen und dabei doch der verschiedensten Stärkegrade sowie des mannigfaltigsten Timbres und Kolorits fähigen Ton, ein zauberhaftes, wie in Sphärenklängen verhallendes Flageolett, Gegensätze im Legato und Staccato, wie man sie vor ihm nicht gekannt, doppelgriffige Gänge, die niemand außer ihm auszuführen vermochte, Pizzikatos, gleichviel, ob mit der rechten oder der linken Hand, deren springende Passagen jedem anderen Geiger den Hals gebrochen haben würde, und, außer seiner fabelhaften Technik, jene dämonische Leidenschaftlichkeit, die ihm allein eigen war. Sprang ihm eine Saite, ja zwei Saiten, so spielte er auf den übriggebliebenen, soweit es deren

Umfang erlaubte, mit solcher Vollkommenheit weiter, daß der eingetretene Mangel selbst für den Kenner kaum hörbar wurde; auch stimmte er die Saiten, um gewisse besondere Effekte damit zu erreichen, nach Bedürfnis anders, als durch den Gebrauch vorgeschrieben war (ein Wieder-aufleben der früheren Scordatura), und da er das Geschick besaß, eine Saite selbst während des Spiels unbemerkt um einen halben Ton hinaufzuziehen, so begannen selbst manche ihm zuhörende Geiger an Wunder zu glauben. So steht dieser mysteriöse Mensch, der die seltsamste Mischung von Genialität und Scharlatanerie, von tiefstem, bis zu Tränen rührenden Ausdruck und tollen diabolischen Kunststücken in sich vereinigte, der täuschend jeden anderen Virtuosen wieder-zugeben vermochte und dabei doch ein eigenes Spiel hatte, mit dem er niemand glück und alles übertraf, als ein Unikum in der Geschichte des Geigenspiels da" (Naumann/Schmitz).

Da die Paganini-Zeit, also die Romantik, die ausgefallene extrem-subjektivistische Gefühlsbetonung liebte, vergötterte sie den genialen Einzelmenschen. Diesen Zeitgeist vertrat Paganini in typischer Weise, hatte er doch kein anderes Anliegen, als ein möglichst großes Publikum durch sein Spiel zu faszinieren. Seine wichtigsten Kompositionen – nicht alle der unter seinem Namen laufenden Werke sind echt – sind die 24 Capricci für Violine solo op. 1, die Liszt, Schumann, Brahms, Rachmaninow, Casella, Dallapiccola und Blacher zu eigenen Kompositionen anregten, die beiden Violinkonzerte op. 6, D-Dur, und op. 7, h-Moll, sowie zwölf Sonaten für Violine und Gitarre, Zeugnisse eines Schaffens, das aus engstem Zusammenhang mit Paganinis sensationellem Virtuositentum hervorging. Von den Violinkonzerten steht vor allem das heute erklingende unverwundliche erste in D-Dur (1811) in der Gunst der großen Geiger unserer Tage. Naturgemäß interessierten uns heute an diesem Werk nicht so sehr die musikalische Substanz oder die satztechnische Gestaltung (das Orchester ist zumeist „dürftig“ behandelt, damit der Solist um so mehr hervortreten kann), sondern vor allem die auf die Spitze getriebene Virtuosität des Soloparts. Dieser nämlich ist mit allen Kunststücken ausgestattet, mit denen Paganini seine Zeitgenossen begeisterte: Doppelgriffe in verschiedensten Lagen, Pizzicati der linken Hand und raffinierte Springbogenpassagen, Flageolets, das bravuröse Spiel auf einer Saite. Dennoch ist das Konzert nicht nur eine brillante Aneinanderreihung geigetechnischer Aufgaben und Effekte, auch die Musik kommt durchaus zu ihrem Recht. Man denke etwa an das innig-schlichte zweite Thema des ersten Satzes (Allegro maestoso), das nach dem markanten ersten Thema bereits in der Orchesterleitung vorgestellt wird, ehe sich das Soloinstrument der Themen spielerisch-virtuos bemächtigt, oder an das cantabile Adagio espressivo, das mit seinem opernhaften Anklang an Rossini erinnert. Das Rondo-Finale (Allegro spiritoso) allerdings dient weitgehend virtuoson Zwecken, obwohl auch hier das thematische Material prägnant ist.

Peter Tschaiikowski, der große russische Meister, schrieb wie Beethoven und Brahms lediglich ein Violinkonzert, das allerdings wie deren Werke gleichfalls zu den Glanzstücken der internationalen romantischen Konzertschlitterbahn gehört. Das in Ausdruck und Stil charakteristische, eigenwüchsig e Werk, in D-Dur stehend, wurde als op. 35 Anfang März 1878 in Clarens am Genfer See begonnen und zwei Wochen später bereits vollendet. Tschaiikowski widmete das ausgesprochene Virtuosen-

stück 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. Unfaßbar will es uns heute erscheinen, daß das Werk vom Publikum ausgezischt wurde! Die Presse war geteilter Meinung. Der gefürchtete Wiener Kritiker Dr. Edoard Hanslick, Brahms-Verächter und Wagner-Feind, beging mit seiner Rezension des Tschaiikowski-Konzertes wohl einen seiner kapitalsten Irrtümer. Er schrieb u. a.: „Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine gezauert, 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 gemartert hat als sich selbst ... Tschaiikowskis Violinkonzert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch 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 geärgert, 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 Tschaiikowski hier u. a. schöpfte, sind das Volkslied und der Volkstanz seiner Heimat. Betont durchsichtig ist die Instrumentation, die beispielsweise auf Posaunen 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 Soloinstrumentes, dem das ganze Konzert überhaupt höchst dankbare Aufgaben bietet.

Der zweite Satz (Andante) trägt die Überschrift: Canzonetta. Kein Wunder darum, daß das Hauptthema innigen Liedcharakter besitzt und die Stimmung dieses Satzes weitgehend trägt, ohne dem geschmeidigen Seitenthema größeren Raum zu geben. Unmittelbar daran schließt sich das Finale (Allegro vivacissimo) an, das vom Solisten ein Höchstmaß an geigerischer Virtuosität in Kadenzen, Passagen, Flageolets usw. verlangt. Das formale Schema des Satzes ist etwa mit ABABA zu umreißen. Beide Themen haben nationales russisches Profil. Das erste wächst aus der übermächtigen Orchesterleitung heraus, das zweite, tanzartige, wird von Bassquinten begleitet. Unaufhörlich stellt der Komponist die Themen vor, elegant und formgewandt variiert. Strahlend endet der temperamentgeladene Schlußsatz des Konzertes, das zweifellos eine der überragendsten Kompositionen Tschaiikowskis ist.

Dieter Härtwig

Heinz Bongartz: Patria o muerte (Fidel Castro und dem kubanischen Volk in aufrichtiger Bewunderung gewidmet). Mit harten Paukenschlägen und scharf dissonierten Akkorden beginnt dieses kurze Musikstück. Es schildert das Wutgeschrei eines unterdrückten Volkes. Mit einem markanten Motiv führt ein herrisches Thema zu einer lyrischen Episode, worin auch die Internationale aufklingt. Die Sehnsucht nach Befreiung drückt ein kurzes Thema aus, Trompetensignale eröffnen die Revolution, die sich zu dem siegreichen Abschluß – der den Marsch des 26. Juli zum Inhalt hat – steigert.

Literaturhinweise:

Hans Werner Henze in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ Bd. 6, Kassel
Istel: N. Paganini, Leipzig
Petzold: Tschaikowski, Erinnerungen und Musikkritiken, Leipzig

Vorankündigung:

Schloßpark Pillnitz

2. und 3. Juni 1962, jeweils 18 Uhr

1. Serenade

Dirigent: Siegfried Geißler

Solist: Werner Metzner, Klarinette

G. F. Händel Concerto grosso, op. 3, Nr. 4

W. A. Mozart Drei deutsche Tänze

L. Spohr Konzert für Klarinette und Orchester c-Moll, op. 26

J. Haydn Sinfonie Nr. 100, G-Dur (Militärsinfonie)

Karten ab 29. Mai 1962 in den bekannten Vorverkaufsstellen sowie 1 Stunde vor Beginn der Serenade an den Parkeingängen!