

Bald

Dresdner

Philharmonie

6. Philharmonisches Konzert 1962/63

ONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, 25. Januar 1963, 19.30 Uhr

Sonnabend, 26. Januar 1963, 19.30 Uhr

Sonntag, 27. Januar 1963, 19.30 Uhr

6. PHILHARMONISCHES KONZERT

Gastkonzerte des Städtischen Sinfonieorchesters Prag

Dirigent: Václav Neumann

Solist: ~~Stanislav Šep~~ Petr Messiereur

~~Primarius des Dvořák-Quartetts Prag~~

Friedrich Smetana Die Moldau
1824-1884

~~Bohuslav Martinů 6. Sinfonie~~

~~1859-1959 (Sinfonische Fantasien) - Erstaufführung -~~

~~Lento-Poco-Allegro-Lento-~~

~~Allegro-~~

~~Lento-Allegro-Lento-~~

Antonin Dvořák Konzert für Violine und Orchester a-Moll op. 53

1841-1904 Allegro ma non troppo

Adagio ma non troppo

Allegro giocoso ma non troppo

PAUSE

Ludwig van Beethoven

1770-1827 7. Sinfonie A-Dur op. 92

Poco sostenuto-Vivace

Allegretto

Presto

Allegro con brio



Václav Neumann



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Bobuslav Martinůs Oeuvre repräsentiert im internationalen Musikleben wohl am nachhaltigsten den Begriff der tschechischen Gegenwartsmusik, ohne daß dieser – bei der stattlichen Schar bedeutender zeitgenössischer Komponisten unseres Nachbarlandes – darauf beschränkt wäre. Der vielseitige, kraftvoll-eigenständige Komponist, 1890 in Polička in Böhmen geboren, begann seine Musikerlaufbahn zunächst nicht mit ausschließlich schöpferischer Tätigkeit. Vielmehr saß er – nach dem Studium am Prager Konservatorium – zehn Jahre lang als Orchestergeiger in der Tschechischen Philharmonie. Daneben schulte er sich autodidaktisch in Komposition. Ein Ballett, „Ishtar“, erlebte bereits seine Uraufführung am Prager Nationaltheater, ehe Martinů in Josef Suk den ersten Kompositionslehrer fand. 1923 ging er nach Paris, und hier (bis 1940 lebte er in Frankreich), in der damaligen internationalen Musikmetropole unter den Augen seines Lehrers Albert Roussel wurde Martinů seine Berufung gewahr, bezann er sich aber auch gleichzeitig auf sein uraltes tschechisches Musikantentum, das Erbe seiner Nationalität, das er seitdem niemals verleugnet hat. Sein Verwurzelte sein im musikalisch-folkloristischen Heimatboden bewahrte ihn in all den Jahren in der Fremde, nicht zuletzt während seines Amerikaaufenthaltes (1941–1946), vor Nachahmung ihm nicht gemäßer Stile, Auffassungen, Richtungen. Stets stand er in engstem Kontakt mit der Heimat, war sich seiner nationalen Sendung auch im Ausland bewußt und nahm lebhaften Anteil an dem traurigen Geschick seines Volkes während der Kriegsjahre. So schuf der Komponist unter dem Eindruck der Tragödie von München, die das Schicksal seines Vaterlandes besiegelte und ihn äußerst unglücklich machte, eines seiner bedeutendsten Werke, das Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken, und 1943 den Orchesterhymnus „Lidice“ als Protest gegen die Ausrottung des gleichnamigen tschechischen Dorfes durch die Faschisten und in memoriam der Opfer dieser Barbarei. Nachdem Martinů jahrelang Musikprofessor an der Princeton University und zeitweilig auch Kompositionslehrer am Manes College sowie in Tanglewood gewesen war, folgte er 1946 einer Berufung als Professor für Komposition an das Prager Nationalkonservatorium. Seitdem lebte er abwechselnd in Prag, New York, Pratteln (Schweiz) und auf Reisen. Am 28. August 1959 verstarb er in Liedtsdorf (Schweiz).

Für das stilistische „Sichfinden“ des jungen Komponisten wurden, wie schon angedeutet, seine ersten Pariser Jahre sehr wesentlich. Die antiwagnerische Musik fesselte ihn, die „Gruppe der Sechser“, Honegger, Milhaud, aber auch mit Strawinskys Schaffen begann er sich auseinanderzusetzen. Doch vorübergehende Begeisterung für diesen oder jenen Stil vermochte Martinů nicht von seinem Weg abzubringen. Zunächst wollte er einen neuen national-tschechischen Opernstil entwickeln. Manche Versuche belegen uns sein Ringen um eigene, göltige musikdramatische Formen (allein sieben unveröffentlichte Opern aus den Jahren 1926–1937 und acht ebenfalls noch kaum verlegte Ballette), jedoch auch verschiedene, in die Öffentlichkeit gedrungene Stationen auf dem Wege zum Ziel: das Mirakelspiel „Das Wunder unserer Frau“ (1933), „Juliette oder der Traumschlüssel“ (1936/37), die Kurzoper „Komödie auf der Brücke“ (1935) und „Die Heirat“ (nach Gogol, 1935), die Pastoraloper „Wovon die Menschen leben“ (nach Tolstoi, 1933), die Goldoni-Oper „Mirandolina“ (1934) und die Griechische Passion“ (1936). Aufschlußreich ist, daß im Gesamtwerk des tschechischen Meisters der Anteil der Instrumentalmusik dominiert, vielleicht weil die instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten seinem Temperament mehr entsprachen und seiner Ansicht vom schöpferischen Prozeß. Denn: „Auswahl“ (= Konzentration) und „Organisation“ (= organische Konstruktion) erschienen Martinů als das wichtigste jeglicher kompositorischen Arbeit. Kein Wunder daher, daß er sich auch im Formalen weit eher auf unbestellteres Feld begab als auf den traditionellen Sonatensatz zurückgriff. Alle musikalisch-technischen Mittel, Melodik, Harmonik, Polyphonie, unverkennbar nationales Kolorit, seine vitale Rhythmik, seine besonders in der letzten Schaffensperiode bewiesene lyrische Neigung, ordnete Martinů ein unter den Gesamtbogen seiner meisterlich gearbeiteten Werke, deren Aufbau indessen dem Hörer verborgen bleiben soll! Aber man

beachte seine Mahnung, die er selbst nie vergaß: „Die technischen Mittel sind Privatsache des Künstlers. Die Technik entspringt jedoch dem Werk, nicht aber das Werk der Technik. Musik ist keine Frage der Kalkulation. Der schöpferische Impuls ist identisch mit dem Wunsche zu leben, lebendig zu fühlen“. Oder man lese auch jene Sätze, die Martinů in der Einführung zu seiner von Haydn inspirierten „Sinfonia concertante für vier Soloinstrumente, Streichorchester und Klavier“ (1949) schrieb: „Ich habe meine Arbeit mit dem Vorsatz begonnen, in ihr – wenn ich kann – ein wenig von der Bejahung des ruhigen und glücklichen Lebens wiederzugeben...“ Die Ideenhaftigkeit der Martinůschen Tonsprache ist niemals ausschließlich persönlicher Art, sondern stets von allgemein-menschlichem Interesse, geistig und emotional. Dabei ist seine Musik zugleich der vollkommenste Ausdruck seiner Persönlichkeit, vital, geistvoll, substanzreich, aufrichtig und tief. Es ist bezeichnend, daß Martinů seine Musik vom Standpunkt des Lichts, des Lebens betrachtet wissen wollte.

Der Sinfonik wandte sich der Komponist erst auf der Höhe seiner Meisterschaft zu. Zwischen 1942 und 1953 schrieb er sechs Sinfonien, von denen die beiden letzten die bedeutendsten sind und überhaupt die Höhepunkte seines gesamten Instrumentalschaffens darstellen. Entstand die „Fünfte“ 1946 anlässlich des 50jährigen Bestehens der Tschechischen Philharmonie, so wurde die 6. Sinfonie in den Jahren 1951 bis 1953 komponiert und dem Dirigenten Charles Munch gewidmet, der neben Talich, Ansermet, Sacher und Kussewitzky zu den frühesten Förderern seiner Kunst gehörte. Das unser Konzert eröffnende Werk kann als inhaltliche Fortsetzung der „Fünftens“ betrachtet werden. Im Untertitel heißt es „Fantaisies Symphoniques“ („Sinfonische Fantasien“), ursprünglich hatte es der Komponist – mit dem Blick auf Berlioz – „Neue Phantastische Sinfonie“ nennen wollen. Das Boston Symphony Orchestra brachte die Sinfonie am 6. Januar 1955 unter der Leitung von Charles Munch zur Uraufführung. Für die Konzeption der drei Sätze sind Übergänge aus langsamer Verhaltensweise des Ausdrucks in mitreißende, elementare Rhythmen ebenso charakteristisch wie ein lyrisch-dramatisches Pathos von philosophisch-grüblerischer Haltung einerseits und freudige Stimmungen andererseits. Vieltätig ist der erste Satz (Lento, Poco allegro, Lento). Erregte Streicher- und Holzbläserklänge erzeugen die Vorstellung eines Wirbels verschiedenster Gedanken, seelischer Verhaltensweisen. Ein prägnantes Flötenhema ragt heraus. Im dramatisch-gespannten Hauptteil des ersten Satzes (Poco allegro), der selbst ein profiliertes, energisches Thema aufweist, erfolgt die Auseinandersetzung mit den Gedanken und Problemen der Einleitung, in deren Stimmung (Lento) er dann auch verflingt. Der zweite Satz (Allegro) mutet wie ein phantastisches Scherzo an; er entwirft ein prachtvolles Bild pulsierenden, tatkräftigen und freudigen Lebens. Eine getragene lyrisch-philosophierende Gedanklichkeit bestimmt zunächst den Beginn des Finales (Lento, Allegro, Lento). Dann erklingt in den Fagotten und tiefen Streichern, schließlich im Orchester tutti, ein feuriges, betont rhythmisches Thema, mit dem der Komponist ein weiteres lebensbejahendes Tonbild gestaltet. Eine kurze Episode lyrisch-betrachtenden Charakters steht am Schluß der im Pianissimo des ganzen Orchesters verflingenden Sinfonie.

Einen weiten Weg hat der schlichte Gastwirtssohn, Dorfmusikant und Organist Antonín Dvořák (1841–1904) zurücklegen müssen, ehe er – neben Smetana – gefeierter tschechoslowakischer Nationalkomponist wurde. Die Neue Welt Amerika hatte ihn angezogen (hier entstand 1894 seine populärste und bedeutendste 5. Sinfonie „Aus der Neuen Welt“), doch kehrte er bald wieder nach Prag zurück, wo er Direktor des tschechoslowakischen Konservatoriums wurde. Ihm wurde das seltene Glück zuteil, Zeuge seiner internationalen Anerkennung zu werden. Die Universitäten Prag und Cambridge verliehen ihm die Würde des Ehrendoktors. Wie Smetana schöpfte auch Dvořák in seinen bedeutenden Kammermusik- und Orchesterwerken, in seinen Opern (von denen in Deutschland vor allem „Rusalka“ bekannt wurde) aus dem unerschöpflichen Born der tschechischen Volksmusik. Dem feinnervigeren Smetana, aber auch Beethovens, Brahms' und Schuberts Schaffen hat Dvořák, ein urwüchsiger Vollblutmusiker ersten Ranges, viel zu danken.



Die Entstehung von Dvořáks Violinkonzert a-Moll, op. 53, fiel in die Zeit seiner ersten Erfolge im Ausland; es wurde im Sommer des Jahres 1879 geschrieben. Der Komponist, der selbst ein guter Geiger war und die Violine besonders liebte, widmete das Werk dem Großmeister des Instrumentes Joseph Joachim, der im gleichen Jahre zwei Werke Dvořáks in seinen Berliner Kammerkonzerten zur Aufführung gebracht hatte. Die Partitur des Violinkonzertes wurde auf den Wunsch Dvořáks hin von Joachim durchgesehen, der ihm bei der endgültigen Fassung des Violinparts behilflich war (in welchem Maße dabei die ursprüngliche Form verändert wurde, ist nicht mehr genau festzustellen), und vom Komponisten noch zweimal (1880 und 1882) überarbeitet. Das Werk wurde am 14. Oktober 1883 im Tschechischen Nationaltheater in Prag mit dem Solisten František Ondříček uraufgeführt; Joachim hat das ihm gewidmete Konzert eigentümlicherweise niemals öffentlich gespielt.

Dvořáks sehr „geigerisch“ gearbeitetes Violinkonzert ist in seiner zündend temperamentvollen, lyrisch blühenden und rhythmisch mitreißenden musikalischen Sprache ein Werk, das sich würdig den großen Vorbildern seiner Gattung anschließt. Seine Stimmung scheint unmittelbar aus Lied und Tanz des tschechischen Volkes emporgewachsen zu sein und verbindet in reizvollstem Einklang echte, gefühlstiefe Lyrik mit beschwingter, tänzerischer Heiterkeit. Die Schönheit seines musikalischen Inhalts und die Dankbarkeit des Soloparts ließen das Konzert, das übrigens auf effektvolle Solokadenzen dabei ganz verzichtet, zu einer der stärksten und erfolgreichsten Schöpfungen seines Komponisten überhaupt werden.

Der leidenschaftliche, knappe 1. Satz (Allegro ma non troppo) zeigt in seiner Gestaltung gewisse Abweichungen von der klassischen Form. Ansätze zur Sonaten- und zur Rondoform mischend, haftet seiner Anlage in ihrem phantasievollen, kühnen Aufbau gleichsam etwas Improvisatorisches an. Das markante Hauptthema, mit dessen erstem, rhythmisch scharf profiliertem, energischem Teil das volle Orchester sofort das Allegro eröffnet, während sein zweiter, gesangvoll-gelöstere Teil von der Solovioline vorgetragen wird, bestimmt dominierend die freie, rhapsodische Entwicklung des Satzes. – Pausenlos folgt der Übergang in das anschließende volksliedhafte-schlichte Adagio, das in seiner innig-saftigen Gesamtheit einen starken Gefühlskontrast zum 1. Satz bildet. Eine weitgespannte, sehnsuchtsvoll-schwermäßige Melodie, ganz dem tschechischen Volkston nachempfunden, stellt hier das Hauptthema dar. Im Moll-Mittelteil ist besonders ein schöner Wechselgesang zwischen Soloinstrument und Hörnern zu erwähnen. – In freier Rondoform entfaltet sich das Lebensfreude ausstrahlende, tänzerische Finale des Werkes (Allegretto giocoso ma non troppo). Das jauchzende, packende Hauptthema in dreiteiliger Liedform, das im Aufbau des Satzes überwiegt, ist dem Furiant abgelauscht, einem tschechischen Volkstanz voller unbändiger Ausgelassenheit und zündender Rhythmik. Kontrastierend dazu wurde in der Mitte des Rondos ein Liedteil ruhigeren Charakters in der Art einer Dumka, eines leicht elegischen Volksliedes, eingefügt. Voll freudiger, feuriger Jubelstimmung wird der glänzende Finalsatz beschlossen, der den Solisten vor besonders schwierige Aufgaben stellt.

Für eines seiner „vorzüglichsten“ Werke hielt Ludwig van Beethoven seine 7. Sinfonie A-Dur op. 92, die tatsächlich auch von ihrer triumphalen Uraufführung an bis heute stets ein Lieblingswerk des Publikums wie der Dirigenten gewesen ist und schnell eine außerordentliche Popularität errungen hatte, wenn es auch anfangs, durch die Kühnheit und Neuartigkeit dieser faszinierenden, aber höchst eigenwillig gestalteten Komposition bedingt, nicht an kritischen Stimmen fehlte. Die von Beethoven 1811 begonnene (einzelne Skizzen zeichnen schon in frühere Jahre zurück) und 1812 vollendete Sinfonie wurde zusammen mit der naturalistischen Programm-Sinfonie „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vitoria“ in einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten verwundeter bayrisch-österreichischer Soldaten, die Napoleon 1813 in der Schlacht bei Hanau geschlagen hatte, am 8. Dezember 1813 in Wien uraufgeführt

und versetzte dabei, ebenso wie in den bald darauf folgenden Wiederholungen, die Zuhörer in unglaubliche Begeisterung. So schrieb die „Wiener Zeitung“ zu diesem Ereignis: „Der Beifall, den Beethovens kraftvolle Kompositionen, von ihm selbst dirigiert, und die aus Eifer für die Kunst und die Sache des Vaterlandes zu diesem Feste der Kunst und der patriotischen Wohltätigkeit vereinigten ersten Künstler der Kaiserstadt bei allen Zuhörern fanden, stieg bis zur Entzückung.“ Als hochbedeutender künstlerischer Beitrag des vom „reinen Gefühl der Vaterlandslicbe“ durchdrungenen Meisters zum Befreiungskampf gegen die napoleonische Herrschaft steht das aufrüttelnde, Elan und aktivierende Kraft ausstrahlende Werk gewiß mit der Zeit seiner Entstehung in idellem Zusammenhang, wenn es sich hier wohl auch weniger um direkte programmatische Bezüge handelt. Da Beethoven zu der Siebenten im Gegensatz zu der vorangehenden 6. Sinfonie (Pastorale) keinen Schlüssel für eine bestimmte programmatische Deutung gegeben hat, hat das Werk immer wieder zu mancherlei, zum Teil sogar recht seltsam phantastischen Erklärungs- und Deutungsversuchen gereizt, die allerdings meist nur gewisse Wesenszüge, nicht aber seine Gesamtheit erfassen. Besonders berühmt wurde Richard Wagners, von der ungemein starken Betonung des rhythmischen Elementes in dieser Schöpfung ausgehende, Deutung als „Apotheose des Tanzes“; Robert Schumann wiederum faßte die Sinfonie als Schilderung einer Bauernhochzeit auf, und der Musikwissenschaftler Arnold Schering legte sie gar nach Szenen aus Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ aus. Indessen kann man mit derartigen, doch schließlich am Außerlichen haftenden Erklärungen kaum der Eigenständigkeit dieser Musik, ihren besonderen Ausdrucksmitteln gerecht werden. Das Grundelement eines vitalen, pulsierenden Rhythmus, der sich als alles beherrschende, alles gestaltende Kraft erweist (charakteristischerweise gibt es in der ganzen Sinfonie, ebenso wie in der Achten, keinen langsamen Satz), aber auch eine interessante, neuartig bereicherte Harmonik, eine eng verzahnte Thematik und eine überaus großzügige, kühne Linienführung schufen zusammenwirkend hier ein strahlend-glänzendes Werk überschäumender Lebensfülle von festlicher Heiterkeit bis zu ausgelassenstem, wild entfesseltem Tummel, in dem Beethoven in schöpferischer Entwicklung zu absolut neuen Ordnungen und Formungen vorgedrungen ist.

Mit einer breit angelegten, wie abwartend wirkenden langsamen Einleitung, die unmerklich zum Hauptsatz (Vivace) hinführt, beginnt der 1. Satz. Das lebensprühende, in punktiertem Sechachtelrhythmus stehende Hauptthema durchzieht als dominierende rhythmische Grundfigur den gesamten, wechsellvollen Stimmungen unterworfenen Satz, der trotz an sich frischen, hellen Charakters doch bereits, ähnlich wie später das Finale, reich an schroffen dynamischen Kontrasten, kühner Modulationen, starken Ausdrucksspannungen und Steigerungen ist. – Der 2. Satz, von Beethoven als erster entworfen, bildet das Kernstück der Sinfonie und erregte von Anfang an besondere Aufmerksamkeit und Begeisterung. Dieses von tiefer Empfindung besetzte, wunderbare a-Moll-Allegretto ist in erweiterter dreiteiliger Liedform angelegt; während der erste Teil ein ernstes Thema in gleichsam gebrochenem Marschrhythmus bringt, dem als Gegenstimme eine innige, ausdrucksvolle Melodie der Celli und Violen beigegeben ist, wird im gesangvollen, freundlichen Mittelteil besonders der Gegensatz zwischen Moll und Dur wirksam. Nachdem am Schluß noch einmal die Marschweise aufgenommen wurde, schließt das Stück, wie es begonnen hatte, mit einem fragenden Quartsext-Mollakkord. – Im 3. Satz, einem verhältnismäßig ausgedehnten Scherzo, fällt die damals innerhalb einer A-Dur-Sinfonie ungewöhnliche Wahl der Tonart F-Dur auf. Der lebensfrohe, kapriziöse Presto-Satz rauscht in funkelnder, sprühend-jugendlicher Ausgelassenheit an uns vorüber, zweimal kontrastierend unterbrochen von einem lyrischen, liedhaften Trio-Teil, dessen Thema einem Zeitgenossen Beethovens zufolge einem österreichischen Wallfahrtslied entnommen sein soll und dessen besonderer Effekt eine sogenannte liegende Stimme, hier der Klang des festgehaltenen Tones a, darstellt. – Voller bacchantischem Überschwang gibt sich schließlich das stürmische Finale. Vor allem die Kühnheiten, die zahlreichen melodischen und metrischen Wiederholungen, die Orgelpunkte, und überhaupt die „Aufgeklopfftheit“ dieses ausgelassenen Satzes wurden Anlaß

für kritische Äußerungen der Zeitgenossen, und man hat ihn einmal sogar als „Gipfel der Gestaltlosigkeit“ bezeichnet. Ein ungestümer Ausbruch heftiger Leidenschaften, von elementarem Rhythmus umtost, trägt aber gerade das in jubelndem Tutti endende Finale des Werkes charakteristischste Züge der eigenwillig-genialen Persönlichkeit seines Schöpfers.

D./U. Härtwig

LITERATURHINWEISE :

- „Martinůs schöpferische Entwicklung“ in „Musik der Zeit“ Heft 8 (Bonn 1954)
Sourek: Antonin Dvořák (Prag 1954)
Nottebohm: Beethoveniana Bd. 2 (Leipzig)

Vorankündigung :

Nächste Konzerte im Anrecht A
15., 16. und 17. Februar 1963, jeweils 19.30 Uhr
Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr

Mitteilungen

Generalmusikdirektor Kurt Masur, der Chefdirigent der Komischen Oper Berlin, leitet als Gast das 6. Zyklus-Konzert am 2. und 3. Februar 1963.

Branka Musulin spielt im 9. Außerordentlichen Konzert am 9. und 10. Februar 1963 das Klavierkonzert in d-Moll KV 466 von W. A. Mozart und das 4. Klavierkonzert in G-Dur von L. v. Beethoven.

Die Londoner Covent Garden Opera plant eine Aufführung der Oper „Der goldene Hahn“ von Rimski-Korsakow. Eine Suite aus dem selten gespielten Werk brachte das 2. Zyklus-Konzert der Philharmonie.

Der Dirigent Karl Elmendorff ist am 21. Oktober 1962 im Alter von 71 Jahren verstorben. Er genoß als Leiter der Dresdner, Berliner und Münchner Staatsopern sowie als langjähriger Gastdirigent der Bayreuther Festspiele großes Ansehen, besonders als Interpret der Werke Richard Wagners.

Professor Bernhard Paumgartner konnte am 14. Oktober 1962 seinen 75. Geburtstag begehen. Er war von 1917 bis 1938 und von 1945 bis 1959 Leiter des Salzburger Mozarteums, und ist noch heute als Präsident der Salzburger Festspiele tätig.

Der Pianist Mieczyslaw Horszowski wurde anläßlich seines 70. Geburtstages mit einem Festival in Zermatt (Schweiz) geehrt. Vor 1933 gastierte er unter Fritz Busch in Dresden.

Am 2. Dezember 1962 verstarb in Moskau der Verdiente Künstler der RSFSR Professor Nikolai Anossow, Leiter der Staatlichen Philharmonie Moskau und Lehrer am Tschaikowski-Konservatorium. Professor Anossow dirigierte 1955 und 1959 als Gast die Dresdner Philharmonie.