

D DRESDNER
Philharmonie

2. PHILHARMONISCHES KONZERT 1963/64

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, 18. Oktober 1963, 19.30 Uhr
Sonnabend, 19. Oktober 1963, 19.30 Uhr
Sonntag, 20. Oktober 1963, 19.30 Uhr

2. PHILHARMONISCHES KONZERT

Gastdirigent: Heinz Rögner, Berlin
Solist: Stanislav Knor, Prag

Hector Berlioz 3 Sätze aus „Romeo und Julia“
1803-1909
Liebesszene
Scherzo
Fest bei Capulet

Ludwig van Beethoven Konzert für Klavier und Orchester
1770-1827
c-Moll op. 37
Allegro con brio
Largo
Rondo

PAUSE

Eugen Suchon Metamorphosen (Sinfonische Suite)
geb. 1908
Andante con moto – L'istesso tempo –
Allegro moderato
Larghetto
Allegro feroce

Romain Rolland setzt als Motto über seinen Roman „Mutter und Sohn“ ein Wort des Philosophen Spinoza:

„Denn Frieden ist nicht Abwesenheit des Krieges, er ist jene Tugend, die der Kraft der Seele entspringt.“

Es ist eine große Befriedigung für mich, in einem Staat zu leben und zu arbeiten, dessen hohes Ziel die Erhaltung des Friedens ist.

Mag jeder an seinem Platz mit seinen Fähigkeiten unsere DDR dabei unterstützen.

Heinz Rögner



Stanislav Knor



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

„Die Haupteigenschaften meiner Musik sind leidenschaftlicher Ausdruck, innere Glut, rhythmischer Schwung und überraschende Wendungen“, schrieb Hector Berlioz, der große französische Komponist, glänzende Instrumentator, eigentliche Begründer der Programmmusik und Schöpfer der sinfonischen Dichtung, in seinen Lebenserinnerungen. Berlioz' Musik, die Frucht eines genialen Musikers, aber auch eines von außergewöhnlicher Überanstrengung gekennzeichneten schweren Lebens, spiegelt die gesellschaftliche und geistige Widersprüchlichkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider, insbesondere die typischen Wesenszüge der Menschen jener Epoche. Ausgehend von Beethovens Pastoral-Sinfonie, in welcher der Klassiker bekanntlich „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ verlangt hatte, machte der französische Meister die Musik zum Ausdrucksträger seiner dichterisch-programmatischen Vorstellungen. Dabei erschloß er dieser Kunst einen völlig neuen Gefühlsgehalt, eine faszinierende Bildhaftigkeit, die ihn zum „realistischen Romantiker“ werden ließ. Obwohl der Komponist die aufbrechende Leidenschaftlichkeit des französischen Menschen des romantischen Zeitalters in seiner Musik gestaltete, dem typisch romantischen Ichkult in der Kunst, den schroffen Stimmungsgesegensätzen, die jene Zeit liebte, huldigte, wurde Berlioz' Schaffen von seinen Zeitgenossen zwiespältig aufgenommen. Während sich der große Geiger Joseph Joachim von seiner Musik „in zunehmendem Maße abgestoßen“ fühlte, behauptete der Opernkomponist Adolphe Adam „Er ist alles, was man will... aber ein Musiker ist er nie und nimmer“. Heinrich Heine empfand Berlioz' Musik als „urweltlich, vorsintflutlich“, als einen Koloß „aufgetürmter Unmöglichkeiten“. Andererseits erkannten Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy die vorwärtsweisende Kraft seiner Kunst, und Franz Liszt's eigenes Schaffen verdankte dem Franzosen größte Anregungen. Felix Weingartner, der sich später intensiv für Berlioz' Werke einsetzte, erklärte den Komponisten ohne Umschweife zum „originellsten Musiker, der je gelebt hat“.

Berlioz besaß einen einmaligen Klangsin. Durch Steigerung der Ausdrucksmittel und des Umfangs des Orchesterapparates erzielte er phantastisch-ungewöhnliche, neuartige Klangwirkungen. Das Orchester wurde bei ihm zu einem Instrument, mit dem er virtuose und Klangfarben-„Sensationen“ hervorbrachte. Manchmal entsteht sogar der Eindruck, daß die musikalische Empfindung bei Berlioz durch eine „instrumentatorische“ ersetzt wurde. Neben der großen Anregerrolle, die Hector Berlioz namentlich für Musiker wie Liszt, Wagner und Richard Strauß als Schöpfer des modernen Orchesters und glänzender Klangzauberer spielte, darf man jedoch in dem Meister getrost einen der ganz großen französischen Komponisten sehen.

Neun Jahre nach der Uraufführung von Berlioz' heute populärster Komposition, der „Symphonie Fantastique“ („Phantastische Sinfonie“; 1830) entstand als sein op. 17 „Romeo et Juliette“ („Romeo und Julia“). Der Komponist nannte das am 23. November 1839 in Paris uraufgeführte, nach Shakespeares gleichnamiger Tragödie geschriebene Werk eine „Dramatische Sinfonie“. Aus sechs Teilen bestehend, stellt es eine Folge von Instrumental- und Chorsätzen mit Gesangssoli dar, denen ein Prolog vorausgeht. Aber wohl gerade durch diese ungewöhnliche Form, durch seinen halb sinfonischen, halb oratorischen Charakter vermochte sich „Romeo und Julia“ als Ganzes weder zu seiner Entstehungszeit noch später recht durchzusetzen. Die drei selbständigen sinfonischen Orchesterstücke daraus, die in unserem heutigen Konzert erklingen, gehören jedoch unbedingt zu den schönsten, poesievollsten Eingebungen, zu den ausgewogensten musikalischen Gestaltungen ihres Schöpfers überhaupt.

Im ersten dieser Sätze („Großes Ballfest bei Capulet“) wird das festliche Leben und Treiben im Hause der Eltern Julius eindrucksvoll geschildert. Glänzende orchestrale Effekte charakterisieren diese von freudiger Erregung durchglühte prunkvolle Orchesterszene, die auf einem schwungvollen, ritterlich-stolzen Hauptthema aufgebaut wird. Daneben wird später ein zweites, kantabel-lyrisches Thema bedeutsam, das mit dem Erscheinen der schönen Julia auf dem Fest und der Wirkung der Geliebten auf Romeo in Beziehung steht.

Die „Liebesszene“, ein empfindungstiefes, inniges und überaus stimmungsvolles Adagio mit einem kurzen Mittelsatz (Allegro agitato), gibt in tonmalerischer Ausdeutung das vertraute Gespräch der beiden Liebenden in lauer Sommernacht wider: zärtlich-süße Klänge, von drängender Sehnsucht und Leidenschaft, aber auch bereits von der bangen Ahnung tragischen Schicksals erfüllt. „In traumhaftem Einklang mit der holden Natur schwingt sich das Lied des Liebenden, getragen von immer mächtigeren, wohltonenden Akkorden des Orchesters, jubelnd zu den Sternen auf“ (H. Renner).

Das Scherzo prestissimo von der „Königin Mab, der Fee der Träume“, hängt inhaltlich nicht mit Shakespeares Trauerspiel zusammen, bildet jedoch in seinem glitzernden, ausgelassenen Dabinjagen einen wirkungsvollen Kontrast zu dem vorausgegangenen poetischen Musikstück. In dieser echt-romantischen, zauberhaft leichten und luftigen Elfenmusik, die übrigens durch ihre virtuose Anlage zu den schwierigsten Aufgaben der Orchesterliteratur zu rechnen ist, entfaltet der Klangzauberer Berlioz aufs neue in vollendeter Weise all seine großen instrumentatorischen Künste.

Ludwig van Beethoven hat mit seinen fünf Klavierkonzerten, die er zunächst für sein eigenes öffentliches Wirken als Pianist schrieb, Gipfelwerke der virtuoson Konzertliteratur geschaffen. Bereits vor den ersten beiden Klavierkonzerten op. 15 und op. 19 hatte er sich mit der Komposition von Klavierwerken beschäftigt (Trios op. 1, zahlreiche Sonaten) und auf diesem Schaffensgebiet weit eher musikalisches Neuland, neue Klangbezirke erschlossen als in der Sinfonie. Die Klavierkonzerte entstanden etwa parallel zu den ersten sechs Sinfonien. Als sein Gehörleiden den Meister zwang, seine von den Zeitgenossen hochgeschätzte pianistische Tätigkeit aufzugeben, hatte er sein bedeutendstes Klavierkonzert, das fünfte in Es-Dur, bereits geschaffen und die mit dem dritten Konzert einsetzende Entwicklung seines konzertanten Schaffens von aristokratisch-gesellschaftlicher Unterhaltungskunst zum ideell-schöpferischen Bekenntnis auf den Höhepunkt geführt.

Das 3. Klavierkonzert in c-Moll, op. 37, stammt in seiner endgültigen Gestaltung aus dem Jahre 1802 (Skizzen dazu entstanden allerdings bereits in früheren Jahren) und wurde mit dem Komponisten als Solisten zusammen mit der 2. Sinfonie und dem Oratorium „Christus am Ölberg“ am 5. April 1803 in Wien uraufgeführt. Es ist sicher vor allem von der Zeit der Entstehung dieses Werkes her zu begreifen, wenn Beethoven hier im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Klavierkonzerten ganz neue Töne anschlägt, diese Gattung unter ganz neue Gesetze stellt: war doch das Entstehungsjahr 1802, das Jahr des erschütternden „Heiligenstädter Testaments“, für ihn durch die menschliche Tragik seiner beginnenden Ertaubung auch in persönlicher Beziehung äußerst krisenreich und bedeutungsvoll. Aus dem c-Moll-Konzert (schon die Wahl dieser Tonart ist charakteristisch) spricht bereits der gereifte Meister zu uns, der sich in großen, leidenschaftlichen Auseinandersetzungen durch die ihn bewegenden Probleme hindurchkämpft und sie endlich überwindet. In formaler Hinsicht wird dabei in diesem Werk zum erstenmal in der Geschichte des Instrumentalkonzerts das Konzert der Sinfonie angeglichen und auch in der Verarbeitung des thematischen Materials dem sinfonischen Prinzip unterworfen. So wie beim Soloinstrument das Virtuose jetzt vollkommen in den Dienst der inhaltlichen Aussage gestellt wird, wird nun auch

das Orchester aus seiner bisher größtenteils nur begleitenden Funktion gelöst – Klavier und Orchester konzertieren im dramatischen, spannungsgeladenen Mit- und Gegeneinander in absoluter Gleichberechtigung.

Das plastisch-einprägsame, männliche Hauptthema des ersten Satzes (*Allegro con brio*) setzt sich aus einem aufsteigenden c-Moll-Dreiklang, einem abwärts zum Grundton fallenden Schreitmotiv und einem ausgesprochen rhythmischen Quartemotiv zusammen, das besonders in der Coda (hier von den Pauken gespielt) wichtig für die thematische Entwicklung wird. Einen Gegensatz dazu bringt ein schwärmerisches, gesangvolles zweites Thema in der Paralleltart E-Dur. Nachdem das Hauptthema die orchestrale Exposition energisch beendet hat, beginnt in der an Auseinandersetzungen und Spannungen reichten, die Themen meisterhaft verarbeitenden großen Durchführung das intensive Wechselspiel der beiden Partner, das schließlich noch nach der Kadenz des Solisten in der Coda eine letzte Steigerung erfährt. – Schon rein durch seine Tonart E-Dur hebt sich das folgende, innig-schöne *Largo* merklich von den Ecksätzen ab. Der dreiteilig angelegte Satz, von dem eine gelöste, feierlich-ruhevolle Stimmung ausgeht, setzt solistisch ein: das zuerst vom Klavier vorgetragene Thema ist von klassischer Größe und Erhabenheit. Im Zwiegespräch mit dem Orchester wird es dann durch das Soloinstrument mit feinem, filigranhaften Figurenwerk umspielt. Harfenähnliche Arpeggien des Klaviers umranken im Mittelteil des *Largos* den Gesang der Flöten und Fagotte, bis in der Reprise wieder die Ornamentik des begleitenden Soloinstrumentes, jetzt noch reicher angewendet, kennzeichnend wird. – Der lebhaft, humorvoll-energische Finalsatz, ein *Rondo*, führt in die Haupttonart c-Moll zurück. Wiederum beginnt der Solist mit dem Hauptthema, das zapackend-trotzige Züge trägt und im Verlauf des Satzes im geistvollen Dialog zwischen Orchester und Klavier mit Varianten immer wieder auftaucht, wobei interessante harmonische Rückungen, eigenwillige Modulationen charakteristisch sind. Nach einer zweiten kurzen Kadenz des Klaviers findet ein Wechsel von Takt, Tempo und Tonart statt. Die stürmische Coda ($\frac{6}{8}$ -Takt, *Presto*) schließt in strahlendem C-Dur schwungvoll und glänzend das Konzert ab.

Eugen Suchbát, der Schöpfer der modernen slowakischen Musik und Autor der ersten national-slowakischen Oper „*Krútkava*“, gehört zu den führenden, auch im Ausland ungemein erfolgreich hervorgetretenen zeitgenössischen tschechoslowakischen Komponistenpersönlichkeiten. Am 25. September 1908 in Pezinok (Slowakei) als Sohn eines Kantors geboren, wuchs er in einer musikgesättigten Atmosphäre auf und kam frühzeitig mit der eigenartigen Folklore des slowakischen Volkes in Berührung. Sehr bald äußerte sich seine starke musikalische Begabung. Bei Friso Kafenda erhielt er erste Unterweisung im Klavierspiel und in der Komposition. Darauf studierte Suchbát bei Vítězslav Novák in Prag, gleichzeitig auch an der Akademie in Bratislava. Dort wurde er nach Beendigung seines Studiums 1933 Lehrer für Musiktheorie. Bis Kriegsausbruch leitete er außerdem eine private Musikschule. Durch seine pädagogische und organisatorische Tätigkeit erwarb er sich außerordentliche Verdienste. Seit 1945, nach der Befreiung seiner Heimat vom Faschismus, entfaltete sich Suchbáts schöpferisches Wirken besonders eindrucksvoll. In Würdigung seiner Verdienste um die Entwicklung der neuen tschechoslowakischen Musik wurde er dreimal durch die Verleihung des Staatspreises und 1958 durch die Ernennung zum Nationalkünstler der ČSSR geehrt.

Wie Novák und Janáček wurzelt auch Suchbát in seiner Tonsprache, die sich verschiedenartiger Ausdrucksmittel der zeitgenössischen Musik bediente, zutiefst in der Volksmusik seines Landes. Seine Musik ist innig durchdrungen von Elementen der slowakischen Folklore. Wie die slowakischen Volkslieder verwendet sie häufig die Ganz- und Halbtonleiter, Intervallsprünge im Tritonus.

Zur farbigen Harmonik tritt eine ausgesprochene Neigung für polyphone Setzweise, Suchbáts Handschrift hat einen stark verinnerlichten Grundzug, der sich gelegentlich zu einer stillen Melancholie vertieft. Thematisch konkrete Bildungen und Formfestigkeit sind nicht die geringsten Vorzüge seiner hauptsächlich kammermusikalischen, vokalen und orchestrale Werke. Nachdem in der vergangenen Konzertsaison die Hörer der Philharmonischen Konzerte Suchbáts „*Sinfonietta rustica*“ (1957) kennenlernen konnten, erklingt in dieser Spielzeit die sinfonische Suite „*Metamorphosen*“ (1952/54), die bisher als das Hauptwerk des Komponisten auf sinfonischem Gebiet zu gelten hat.

In der sinfonischen Suite „*Metamorphosen*“ setzt sich Suchbát „in sehr persönlicher und zugleich verallgemeinerter Darstellung mit den großen gesellschaftlichen Veränderungen auseinander, die während der entscheidungsvollen Jahre von 1935 bis 1945 in seiner Heimat vor sich gingen und auf sein Leben und Schaffen einwirkten. Darauf weist schon der Titel hin: *Metamorphosen* – Verwandlungen. Der Suite liegt eine humanistische Idee zugrunde. Ein symbolisch bedeutsames Kernmotiv (bestehend aus Sekund- und Quartintervallen) ringt sich in den fünf sinfonischen Sätzen der Suite von lyrischer Idylle zu Aktivität und Nachdenklichkeit durch. Es hat heftige Konflikte zu bestehen, bis sich ihm durch neue, im Kampf errungene und vertiefte Erkenntnisse der Ausblick auf herrliche und erhabene Ziele offenbart. Das Werk hat zugleich starke autobiographische Züge. Der Komponist blickt auf vergangene Erlebnisse zurück und gibt der Öffentlichkeit wie sich selber Rechenschaft über seine künstlerische Entwicklung. Er hat die Vergangenheit überwunden und schaut von diesem Standpunkt aus in die Zukunft. Suchbát verarbeitet Themen, die teils aus eigenen früheren Werken stammen, teils in einer diesen verwandten, aber neu geformten, also verwandelten Gestalt erscheinen. Die Anlage der sinfonischen *Metamorphosen* ist ziemlich kompliziert; die Variationsform wird mit anderen Formen vermischt. Die fünf Sätze, die von den gleichen Themen durchflochten sind, bilden jedoch eine organische Einheit (J. Markl). Der 1. Satz (*Andante con moto*) ist ein idyllisch-lyrisches Stück, das Bilder aus der Jugendzeit des Komponisten widerspiegelt. Suchbát zitiert hier Themen aus früheren Arbeiten, aus dem Streichquartett und der Kleinen Klaviersuite. Das Kernmotiv der „*Metamorphosen*“ erfährt eine dreifache Verwandlung. Wiederum lyrisch ist der Charakter des 2. Satzes (*L'istesso tempo*). Die thematische Keimzelle des Werkes wird durch ein seufzendes Motiv in den ersten Violinen erweitert. Scherzartig gibt sich der lebhaft 3. Satz (*Allegro moderato*), der durch ein chromatisches, eilig dahinlaufendes Thema bestimmt wird, das mehrfach abgewandelt wird. Bukolisch-lyrisch ist der Ausdrucksgehalt des Trios. Das Satzende ist durch balladenhaft-dramatische Zuspitzung gekennzeichnet. Das anschließende *Larghetto* (4. Satz) gibt in verwandelter Form Stimmungen Ausdruck, die schon im 1. und 2. Satz anklangen. Als außerordentlich wirkungsvoll, eindringlich erweist sich der konfliktgeladene Mittelteil (*Appassionato*). Das geistige und umfangmäßige Zentrum der Komposition stellt der spannungsreiche Schlusssatz (*Allegro feroce*) dar. Musikalische Gedanken der vorausgegangenen Sätze erklingen in abgewandelter Gestalt, bei immer drohender werdendem Ausdruck, der schließlich zur Katastrophe führt. Doch ein neues, kraftvoll-strahlendes Thema des Solohorns, das an den slowakischen Volkstanz „*Odzemek*“ erinnert, bringt die Wende im musikalischen Geschehen, führt gleichsam die Katharsis herbei. Das verwandelte Hauptthema des 2. Satzes kündigt zuversichtlich von neu gewonnenem Lebensmut. Der Kreis der *Metamorphosen* hat sich sinnvoll geschlossen.

Dr. Dieter Härtwig/Urte Härtwig

Vorankündigung:

Steinsaal Deutsches Hygiene-Museum, Dienstag, 29. Oktober 1963, 19.30 Uhr, 1. *Kammermusik-*
abend der Kammermusikvereinigung der Dresdner Philharmonie, Anrecht D und Freiverkauf

W. A. Mozart	Quintett für Klavier und Bläser
A. Dvořák	Streichquartett F-Dur op. 96
D. Schostakowitsch	Quintett für Klavier und Streichquartett op. 57

Nächste Konzerte im Anrecht A, 8., 9. und 10. November 1963, jeweils 19.30 Uhr. Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr: Reinhard Schau.

Literaturhinweise:

Georg Knepler, Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts, I und II, Berlin 1961
Karl Schönewolf, Konzertbuch. I und II, Berlin 1958 und 1960

*Alles für unsere sozialistische Republik,
zum Nutzen für die Gesellschaft,
zum Nutzen für jeden einzelnen.
Wählt am 20. Oktober die Kandidaten der Nationalen Front!*

6198 III 9 5 1063 2 lt G 009 50 63