

Freitag, 10. Januar 1964, 19.30 Uhr
 Sonnabend, 11. Januar 1964, 19.30 Uhr
 Sonntag, 12. Januar 1964, 19.30 Uhr

5. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Prof. Heinz Bongartz

Solistin: Annerose Schmidt, Leipzig

Claude Debussy *La Mer* (3 sinfonische Skizzen)
 1862 - 1918
 Von Tagesanbruch bis Mittag auf dem Meer
 Spiel der Wellen
 Gespräch zwischen Wind und Meer

Ludwig van Beethoven
 1770 - 1827
 Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1, C-Dur, op. 15
 Allegro con brio
 Largo
 Rondo-Allegro

Heinz Bongartz
 1894 - 1944
 1. Sinfonie, op. 41 (Uraufführung)
 Andante
 Molto vivace
 Lento
 Allegro
 Sopransolo: Anita Popken, Dresden

Zur Einführung

„Er war der unvergleichliche Maler des Geheimnisvollen, des Verschwiegens, des Unwägbaren — ihm gelang die Übertragung von Eindrücken, deren Mitteilung vor ihm wohl keiner so getroffen.“ Das schrieb einmal H. Poulencé, der französische Musikologe, über Claude Debussy. Mit den Worten des Komponisten Robert Choussier sei fortgeführt: „Er löste die abstrakte Architektonik der traditionellen Form auf und setzte an ihre Stelle das Bild einer klangpoetischen Vorstellung... Wo immer wir seinem Klang begegnen, berührt uns seine Heiligkeit und Schwerelosigkeit, jene clarté, die seiner Musik ihr unverkennbar französisches Gepräge gibt.“

Claude Debussy, den die Musikwissenschaft seit seinem ersten großen Orchesterwerk „Der Nachmittag eines Fauns“ aus dem Jahre 1892 den Begründer und überrundenen Meister des musikalischen Impressionismus nennt, hat zeitlebens nur seiner Kunst gelebt. Auseinandersetzungen mit Richard Wagner pathetischer Musikdramatik, die Berührung mit Modest Mussorgskis „Boris Godunow“ und mit exotisch-javanischer Musik auf der Pariser Weltausstellung sowie der Einfluß der französischen impressionistischen Maler (Debussy wollte übrigens selbst Maler werden) wiesen den Komponisten auf seinen künstlerischen Weg, der ihn an die Seite der Dichter Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Claudel und durchaus auch der Maler Cézanne, Caillebotte, Sisley, Manet und Monet führte. „Man lauscht nicht auf die tausend Geräusche der Natur, die uns umgeben, man ist nicht geöffnet gegenüber dieser so verschiedenartigen Musik, die uns die Natur in einer solchen Fülle darbietet. Diese Musik umgibt uns, und wir haben mitten in ihr bis heute gelebt, ohne davon Kenntnis zu nehmen. Hier ist nach meiner Meinung der neue Weg...“ Dargestellt erläutert Debussy das Wesen seiner Musik, die also unplanbare Eindrücke, Impressionen, wiedergeben will.

Natureindrücke schilderten schon Musiker vor Debussy, Gotiker, Renaissance- und Barockkomponisten, in der Klassik etwa Haydn und Beethoven, nicht zu vergessen die Realisten und „Naturalisten“ des 19. Jahrhunderts. Aber die letzte impressionistische Konsequenz derartigen Beginns zeigt sich erst bei Debussy, der, weder eine faustische noch promethäische Natur, als eine etwas überzeichnete, stark reizempfindliche Persönlichkeit in seiner Musik Natur und menschliches Leben betrachtete, genö, entsagte, davon träumte, aber nicht eigentlich gestaltete. Das, was den französischen Meister am stärksten fesselte, was das Unapfahbare, das Atmosphärische der Dinge, etwa Wechsel und Kontrast von Licht, Farben und Geräuschen, kurz „den fernem Widerhall der Natur“, Wahrhaftigkeit kennzeichnet Debussys Stil, von dem der Komponist selbst sagt: „Ich habe ganz einfach meine Natur und mein Temperament sprechen lassen.“

Wie die impressionistischen Maler die feinen Linien zugunsten der Farbe zurücktreten ließen, gab Debussy die formale Symmetrie im Musikalischen auf und verabschiedete die Farbwerke der Klänge, kombinierte die Klänge der Orchesterpalette nicht mehr grammatikalisch-logisch, sondern nach seinem klangmalerischen Instinkt. Debussys Musik wendet sich zunächst weniger an den Verstand als vielmehr an die Empfindungswelt des Hörers. Übermäßige Dreiklänge, Septimen- und Nonenakkorde, Quartan- und Quintenperipetelen, die Verwendung der exotischen Ganztonskala — das ist Debussys Handwerkzeug, mit dem er unbekannt an die traditionell-totalen Ordnung rüttelt, wie sein expressionistischer Antipode Arnold Schönberg, der seinerseits die melodische Linie verabschiedete. Die Elmseligkeit von Debussys Stil schied jedoch nicht aus, daß er eine große musikgeschichtliche Anspannung gespürt hat.

Die sinfonische Dichtung „La Mer“ (Das Meer) entstand zwischen 1903 und 1905 und umfaßt — wie es der Komponist bescheiden ausdrückt — drei „symphonies symphoniques“ (sinfonische Skizzen) mit bescheidenden Überschriften. Die Komposition, wohl Debussys bedeutendste Orchesteranregung überhaupt, hat nach

Ausmaß und Konzeption sinfonischen Charakter, obwohl ihr sinfonische Diabekik, Antithetik einmüde widerstreitender Gedanken nur im Schlußsatz geläufig ist. Nicht um die Darstellung geistig-theatralischer Konflikte geht es Debussy, sondern um das klangliche Erlernen, Verwaschen unendlicher, aber flüchtiger Naturbilder. Musikalisch wiedergeben will er, wie er sagt, „die ganze Poese der Nacht und des Tages, der Erde und des Himmels, wie sich dann die Atmosphäre berührt und im Rhythmus zugleich auch das unaufrichtige Wesen schwingt“. Über das Meer, das er besonders liebt und das er in diesem Tryptichon mit möglichen, feinsten Klängen beschwört, äußerte er einmal: „Das Meer ist ein Kind, es spielt, es weiß nicht genau, was es tut... es hat schönes, langes Haupthaar... und es hat eine Seele, es geht, es kommt, es verändert sich ständig...“

Das erste Bild dieser wundervollen Tondichtung, betitelt „De l'aube à midi sur la mer“ (Von der Morgenämmerung bis zum Mittag auf dem Meer), schildert — mit flimmenden Streifenfiguren — die Oberfläche des Meeres, die sich ständig ändert und doch immer wieder gleicht. Bläsermotive haben die Impression eines Sonnenaufgangs. Das zweite Skizze „Jeu de vagues“ (Spiel der Wellen) spiegelt stimmunghaft das Hin- und Herfluten der Meereswellen. Der dritte Teil „Dialogue du vent et de la mer“ (Zwiesprache von Wind und Meer) vermittelt den Eindruck von Sphäresmusik. In diesen ungenau lobensvollen, dramatisch-überzeugenden, die einflussreichen Elemente charakterisierenden Klängen vermischt man teilweise die Übersicht nachzuerleben. Die Entwicklung des ungestüm-großartigen Schlußsatzes wird übrigens von zwei fahbaren musikalischen Hauptgedanken getragen.

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 beiden ersten Klavierkonzerten op. 15 und op. 19 hatte er sich mit der Komposition von Klavierwerken beschäftigt (Trio op. 1, zahlreiche Sonaten) und auf diesem Schaffensgebiet weit über musikalisches Neuland, neue Klangfarben erschlossen als in der Sonatend. 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 ideal-schöpferischen Bekenntnis auf den Höhepunkt geführt. Nach Beethovens eigener Mitteilung hat er das als zweites Konzert geltende Opus 19, B-Dur, bereits vor dem ersten, heute ecklingendes Konzert in C-Dur, op. 15, komponiert, aber erst 1801 endgültig schriftlich fixiert. Beide Konzerte spielte der Komponist erstmalig 1795 in seinen Wiener Akademien und — in abgerundeter Form — Ende Oktober 1796 in Prag. Das Klavierkonzert in C-Dur bewegt sich inhaltlich, stilistisch und formal noch ganz im Rahmen jener „Gesellschaftsmusik“, wie sie die Haydn- und Mozartzeit kannte. Dennoch sind durchaus schon typische Merkmale des späteren Personalstils des damals erst 25jährigen Komponisten zu erkennen: seine Eigenwilligkeit, Kraft und Phantasie.

Das spätklassische Werk, das dem Solisten mit seinen Veränderungen und brillanten Lauten reichlich Gelegenheit gibt, seine technischen Fertigkeiten zu bewähren, besitzt durch die jugendliche Frische und klassische Klarheit seiner musikalischen Gedanken einen hellen, kraftvollen Charakter, der an die Nähe der 1. Sinfonie erinnert. Klarinetten, Trompeten und Pauken verstärken noch diesen helllich-optimistischen Eindruck. Wie üblich steht der erste, umfangreiche Satz (Allegro con brio) des Konzerts in Sonatenschemo. Die Orchesterbegleitung bringt die Themenaufstellung. Ein okkasionales Marschliedchen kündigt den strahlenden Charakter des Werkes an. Zunächst leise beginnend, wird es bis zum Tutti gesteigert. In Es-Dur steht das gesangsvolle zweite Thema, das nach einer kurzen Durchführung wieder vom Hauptgedanken und einem marschartigen Nachsatz abgelöst wird. Nun setzt das Soloinstrument ein und leitet zum Hauptthema über, das