

variiert und mit glänzenden Passagen umspielt wird. Den Durchführungsteil beherrscht in erster Linie der Solist, obwohl das Orchester durchaus selbständig in die musikalische Entwicklung eingreift und das Satz — nach der solistischen Kadenz — epilogartig beschließt. Von intimer Stimmungsgabe erfüllt ist der Mittelteil, ein *As-Dur-Largo*, das wie eine große lyrische Gesangsarie des Soloinstrumentes anmutet. Innige Empfindungen drücken das kantabile Hauptthema, die reichen Verzierungen und Kantilenen dieses Satzes aus. Das Orchester, mit dem Solisten dialogisierend, steigert den Gefühlsgehalt der musikalischen Aussage. Mit einem übermäßigen kantabilen Thema eröffnet das Soloklavier das *Fondo-Finale* (*Allergro*). Auch das Kontrastthema berührt wie ein Volklied. *Hymn* *morvoly*, spitzig ist der Charakter des Finales, das wirkungsvoll das Konzert krönt.

Heinz Bongartz, aus Krefeld stammend, studierte in seiner Vaterstadt sowie in Köln bei Fritz Steinbach, Otto Neitzel (Komposition) und Elly Ney. Seit 1921 war er Dirigent in Düren, Mönchen-Gladbach, Berlin (Richtersorchestra), Mairingen und Götting. Als leitender Kapellmeister wirkte er von 1935—1937 am Städtischen Theater Kassel, danach als Generalmusikdirektor bis 1944 in Saarbrücken. Nach Kriegsende holte ihn das Philharmonische Landesorchester als Chefdirigenten, 1946/47 wurde Heinz Bongartz als Professor und Leiter der Dirigentenklasse an die Musikhochschule Leipzig berufen. Seit 1947 ist Prof. Bongartz künstlerischer Leiter der Dresdner Philharmonie. Es ist ein besonderes Verdienst des Dirigenten, der ein ausgezeichnetes Orchesterensemble und Programmgestalt ist, diesen Klangkörper nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches zu neuen Höhen geführt zu haben. Für seine außerordentlichen künstlerischen Leistungen als Interpret zeitgenössischer, klassischer und jüdischer Musik wurde er mit dem Nationalpreis unserer Republik und mit dem Vaterländischen Verdienstorden in Silber geehrt. Konzentriert führt uns der Künstler, der zu den erfolgreichsten deutschen Dirigentenpersönlichkeiten gehört, in nahezu alle europäischen Musikzentren.

Prof. Bongartz trat auch mehrfach erfolgreich als intimerer Komponist spätromantisch-impressionistischer Haltung hervor, so schrieb er u. a. Orchestersuiten, Motort-Variationen für Orchester, Konzert für Streichquartett und Orchester, „Japanischer Frühling“ für Sopran und Orchester, ein sinfonisches Vorspiel „*Patris nuncius*“, ein Requiem für Alt und Orchester, ein Streichquartett, Lieder, Chöre. Mit seinem jüngsten Werk, der heute zur Uraufführung gelangenden 1. Sinfonie, Op. 44, hat sich Heinz Bongartz nunmehr erstmalig auch mit dem großen sinfonischen Zyklus auseinandergesetzt.

Die im Frühjahr 1962 begonnene und am 9. März 1963 vollendete Partitur, die man fraglos als einen Gipfelpunkt seines bisheriger schöpferischer Werke betrachten kann, zeugt von der Ernsthaftigkeit und der großen künstlerisch-menschlichen Reife des Komponisten-Dirigenten. Bongartz' 1. Sinfonie ist ein Spätwerk — das inhaltliche Geschehen ist immer wesentlich und überzeugend in seinem Anliegen, die handwerklich-technischen Mittel, die Bongartz naturgemäß als erfahrener Orchesterleiter souverän beherrscht, sind nicht um ihrer selbst willen, aus Gründen äußerlicher Effektsucht eingesetzt, sondern dienen der Sichtbarmachung der geistig-emotionalen Substanz der Komposition. Wie immer bei Bongartz herrscht ein Wille zur Klarheit in Aussage und Form, der gegenüber vorausgegangen Schöpfungen in der Sinfonie noch gesamter in Erscheinung tritt. Durchsichtig ist die Faktur des Werkes wie gleichwohl farbige die Instrumentation. Obwohl ein großer Orchesterspark beschäftigt wird, kommt es nicht zu klangerlicher Üppigkeit. Die früher oft bei Bongartz beobachtete Neigung zu impressionistischer Klanglichkeit ist nicht aufgegeben, doch wirkt die harmonische Sprache der Sinfonie wesentlich verdichteter, ja herber, der musikalische Ausdruck verinnerlichter. Chromatik, Quart- und Quintenintervalle, dissonante Sekundspannungen, Kontrapunktik und vor allem eine (auch kombinatorisch) impulschaffende Rhythmik sind einige musikalisch-technische Merkmale der Partitur, deren Inhalt, ohne daß einer bestimmten programmatischen Idee Ausdruck verliehen würde, von überzeugend ernstem, nachdenklich-betrachtenden Gedanken geprägt wird.

Gleich der erste Satz (*Andante*) versetzt den Hörer in diese ernste Grundstimmung des Werkes. Formal handelt es sich um eine reichvoll gearbeitete Passacaglia. Das vieraktige stufenweis-schreitende Thema erklingt zuerst in den Bässen und wird verschiedentlich wiederholt, gemeinsam mit den Violoncelli. Das Thema, das durch die verschiedenen Stimmen des Orchesters wandert, mehr oder weniger abgewandelt wird, bleibt den ganzen Satz hindurch gegenwärtig. Auf seinem Fundament erheben sich Variationen und neue musikalische Gedanken. Ein chromatisches Klavierthema der Exposition gewinnt im Verlaufe des Satzes Bedeutung. Hinzuweisen ist auch auf die gleichsam reihemäßige Klängefficherung und — in einer Episode — auf die große kontrapunktische Verdichtung des Themas. — Der zweite Satz (*Molto vivace*) bringt den stimmungsmäßigen Kontrast zum ersten Teil der Sinfonie. Sein Geschehen entfaltet sich lockerer bei starker Bewegung. Nach fögernd-überwältigendem Beginn bringen die Holzbläser (*Piccolo/Flöte*) ein burtig-dählend-oder Sechzehntel-Thema im Staccato über gehaltenen Streicherakkorden — einen scherzhaften Gedanken, den auch die Streicher übernehmen. Seine starken Bewegungsimpulse, die einen motorischen Charakter besitzen, bestimmen im wesentlichen den Verlauf des reichbegliederten, ausgedehnten Satzes und führen auch die hellante Schlußsteigerung herbei. In den Bässen berührt zeitweilig das chromatische Motiv des ersten Satzes die musikalisch-gedankliche Entwicklung. — Nachdenklich-sinnend gibt sich der knapp gehaltene dritte Satz (*Allegro*) mit seiner ausdrucksgepannten Melodik (wesentlich wird ein zuerst von Englischhorn und Fagott angestimmtes, dann von den Violinen übernommenes Motiv mit einem großen Septimen-Sprung). — Das Finale wird mit einer schwerlastenden, mächtvollen langsamen Einleitung eröffnet, deren Stimmung sich allmählich etwas beruhigt. Dann erklingt u. a. die schmerzlich gespannte Thematik der dritten Satzes wieder. Nach einem Crescendo beginnt der Hauptteil des Finales (*Allergro*) mit Sechszehntel-Staccato-Figuren der Holzbläser. Eine energiegeladene, rhythmisch-fesselnde musikalische Gestaltung mit großen Intervallsprüngen schließt sich an und geht in ein *Fresco-Tempo* über. Schließlich mündet der rhythmische Fluß der Entwicklung in eine $\frac{3}{4}$ -Takt-Episode, die durch musikalischen Einfallensschwung und instrumentalarische Lockerheit gekennzeichnet ist. Nach einer tempomäßigen Verzögerung setzt über oboierten Bässen der ruhige Schlußteil der Sinfonie ein, der rein stimmungsmäßig den ersten Tonfall des Anfangs wiederholt. In Selbstbesinnung und Verinnerlichung schließt das Werk. Zu den nachdenklichen Tönen tritt das verdeutlichende gesungene Wort: ein Sopran solo stimmt Johannes K. Bechers Gedicht „Der Engel des Schweigens“ an:

**Sich' her auf mich.
Ich schweige auch für dich in meinem Schweigen.
Er schweigt das Leid der Welt in sich hinein
und fragt zugleich, indem den Kopf er neigt,
als horchte er: „Wann wird das Leid, das schweigt,
für alle Zeiten ausgeschwiegen sein?“**

Dr. Dieter Härtwig

Vorankündigung:

Nächste Konzerte im Anrecht A 7, B und B, Februar 1964, 19.30 Uhr
Einführungsvorlesung jeweils 18.30 Uhr; Dr. Härtwig
Dienstag, 21. Januar 1964, 19.30 Uhr, Saal Deutsches Hygiene-Museum
2. Kammermusikabend im Anrecht D und Freiverkauf
der Kammermusikvereinigung der Dresdner Philharmonie
Werke von Purcell, Haydn, Beethoven und Schubert

DRESDNER
Philharmonie

1. PHILHARMONISCHES KONZERT 1963/64

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. 44 (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. Poulenc, 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 promethische 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 Elmsaligkeit von Debussys Stil schied jedoch nicht aus, daß er eine große musikgeschichtliche Anspannung gespült 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 Orchesterschnüpfung überhaupt, hat nach

Ausmaß und Konzeption sinfonischen Charakter, obwohl ihr sinfonische Diabekik, Antithetik einwärts widerstreitender Gedanken nur im Schlußsatz geläufig ist. Nicht um die Darstellung geistig-theatralischer Konflikte geht es Debussy, sondern um das Klangliche Erlassen, 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 Überschlüß 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 Verzierungen 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 heilich-optimistischen Eindruck. Wie üblich steht der erste, umfangreiche Satz (Allegro con brio) des Konzerts in Sonatensatzform. 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 abgibt wird. Nun setzt das Soloinstrument ein und leitet zum Hauptthema über, das