

versuchte Prokofjew auch in großen Werken wie dem Violinkonzert zu lyrischen und melodischen Gestaltungsprinzipien vorzustoßen, die jede scharfe Harmonik und Instrumentation und ungewöhnliche, konstruktive Melodik meiden. Der Stil des neuen Konzerts ist kammermusikalisch, ohne übertriebene virtuose Elemente. Auffällig ist die wiedergewonnene Vorliebe für den traditionellen Aufbau der Form, die sogar so weit geht, daß Prokofjew in Klang, Melodik und innerer Formstruktur auf romantische Mittel zurückgreift, die den „Schumannianer“ der Jahre vor der Emigration veraten. Erstmals nach langen Jahren ist – vor allem in der Melodik – wieder die russische Intonation spürbar“ (F. Streller). Dieser Sprung zur neuen Qualität gelang dem Komponisten auch mit dem fast gleichzeitig entstandenen Ballett „Romeo und Julia“, das in seiner Lyrik mit dem zweiten Violinkonzert verwandte Züge aufweist.

Den ersten Satz (Allegro moderato) bestimmen weit ausschwingende, lyrisch-melodische Linien. Das von der Solovioline angestimmte Hauptthema gibt sich liebhaft, betont national und romantisch im Habitus. Mandrhythmen und Passagen führen zum zweiten Thema, das noch inniger, lyrisch-kantabiler ist als das erste und mit seinen weigespansenen Intervallen, empfindsamen Wendungen und eleganten Modulationen zu den schönsten Eingebungen des reifen Prokofjew gehört. Der konfliktlosen Exposition folgt ein Satzverlauf, der in der Durchführung auch dramatischere Formen annimmt. – Gelassen und freundlich hell ist die Stimmung des zweiten Satzes (Andante), der an Prokofjews „Klassische Sinfonia“ gemahnt und nach klassischen Entwicklungsprinzipien geformt ist: Variation und Polyphonie. Das kantabile Thema des Soloinstrumentes erhebt sich über ostinater Triolenbewegung und wird verschiedentlich abgewandelt. – Das bis dahin zurückgehaltene Temperament Prokofjews bricht sich im stürmisch-türnenachen, ausgelassenen, betont dynamisch-rhythmischen Finale (Allegro ben marcato) seine Bahn. Dieses „Tanzstück“ tragen verschiedene thematische Gestalten: ein feuriges Hauptthema und zwei Seitengedanken von leidenschaftlich-dringendem, jedoch kantablen und von unruhig-elegischem Charakter. Die Reprise zeichnet sich durch harmonische „Würzen“ in Form ausgelassener Akkordsdichtungen aus. Mit barockischem Ungestüm, mit einigen harten Akkorden schließt das Werk.

Eine der schillerndsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte war der große italienische Geigenvirtuose Nicolò Paganini, der geradezu berausende 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, versinnlichte 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, doppeltgriffige Gänge, die niemand außer ihm auszuführen vermochte, Pizzicati, 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 Umlauf 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 Schorlotenerie, von tiefstem, bis zu Tränen rührenden Ausdruck und tollen

diabolischen Kunststücken in sich vereinigte, dar täuschend jeden anderen Virtuosen wiederzugeben vermochte und dabei doch ein eigenes Spiel hatte, mit dem er niemand glich 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 Gefühlslabebetonung liebte, vergottete sie den genialen Einzelmenschen. Diesen Zeitgeist vertrat Paganini in typischster 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 u. a. die 24 Capricci für Violine solo op. 1, die Liszt, Schumann, Brahms, Radimaninow, Casella, Dolliciccola und Blacher zu eigenen Kompositionen anregten, die beiden Violinkonzerte op. 4, D-Dur, und op. 7, h-Moll, sowie 12 Sonaten für Violine und Gitarre, Zeugnisse eines Schaffens, das aus engstem Zusammenhang mit Paganinis sensationellem Virtuositum hervorging. Von den Violinkonzerten steht vor allem das erste in der Gunst der großen Geiger unserer Tage, viel seltener ist das heute erklingende zweite Violinkonzert op. 7 in h-Moll (1838) zu hören, das nach dem Finalrondo „La Clochette“ (Das Glöckchen) genannt wird. (Der mitunter auch allein interpretierte Satz wurde durch Liszt Klaviertranskription als Etüde „Campanella“ bekannt). Naturgemäß interessieren uns heute an diesem Werk nicht so sehr die musikalische Substanz oder die satztechnische Gestaltung (das Orchester ist vorneist „dirtig“ behandelte, damit der Solist um so mehr hervortreten kann), sondern vor allem die auf die Spitze getriebene Virtuosität des Soloports. Dieser nämlich ist mit allen Kunststücken ausgestattet, mit denen Paganini seine Zeitgenossen begeisterte: Doppelgriffe in verschiedensten Lagen, Pizzicati der linken Hand und raffinierte Springbogenpassagen, Flageolett, das brouvouröse Spiel auf einer Seite. Dennoch ist das Konzert nicht nur eine brillante Aneinanderreihung geigentechnischer Aufgaben und Effekte, auch die Musik kommt durchaus zu ihrem Recht.

Der erste Satz (Allegro maestoso) bewahrt ein erfreuliches Gleichgewicht zwischen Virtuosität und Ausdruck, zwischen rein technischen und pathetisch-lyrischen Partien. Vor allem das innige zweite Thema trägt ein starkes Ausdrucksmoment in das musikalische Geschehen hinein. Schon in der Orchesterleitung bieten die cantabile-Phrasen auf, um dann später vom Solisten variiert und vertieft zu werden. Melodisch eindringlich zeigt sich der langsame zweite Satz (Adagio), dessen affektgeladene Geigenmelodik in weichen Hörnerklang eingebettet wird. Der dritte Satz ist das berühmte Campanella-Rondo. Es dient überwiegend virtuoson Zwecken, beeindruckt vor allem durch das Raffinément in der Anwendung der technischen Mittel, jedoch auch durch reiche musikalische Phantasie.

Dr. Dieter Härwig

Verankündigung:

Kongreßsaal Deutsches Hygiene-Museum
Sonnabend, den 26. September 1964, 19.30 Uhr
Sonntag, den 27. September 1964, 19.30 Uhr

2. Außerordentliches Konzert

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer
Solist: Rudolf Kehrer, Sowjetunion
H. Rütger Sinfonische Meditationen
W. A. Mozart Klavierkonzert C-Dur
P. Tschaiowski Klavierkonzert b-Moll
Freier Kartenverkauf

Für die Spielzeit 1964/65 sind in der Konzertkasse der Dresdner Philharmonie noch einige restliche Zyklus-Anrechte erhältlich.

DRESDNER
Philharmonie

1. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1964/65

Sonnabend, den 5. September 1964, 19.30 Uhr

Sonntag, den 6. September 1964, 11 Uhr

Sonntag, den 6. September 1964, 19.30 Uhr

I. Außerordentliches Konzert

Dirigent: Horst Förster

Solist: Ruggiero Ricci, USA

Georg Friedrich Händel

1685-1759

Concerto grosso op. 6 Nr. 2

Andante larghetto

Allegro

Largo

Allegro, ma non troppo

Sergej Prokofjew

1891-1953

Violinkonzert Nr. 2 g-Moll

Allegro moderato

Andante

Allegro ben marcato

— Pause —

Nicolò Paganini

1781-1840

Violinkonzert Nr. 2 h-Moll

Allegro maestoso

Adagio

Rondo



Ruggiero Ricci, USA

Zur Einführung

Georg Friedrich Händel, der Meister der Oper und des Oratoriums, hat auch als Instrumentalkomponist Bedeutendes geleistet. Auf seiner Italienreise in den Jahren 1706-1710 lernte er Arcangelo Corelli kennen, den führenden italienischen Instrumentalmeister, und er wurde durch dessen Schaffen angeregt, sich selbst in den damals modernen Instrumentalformen der Triosonate und des Concerto grosso zu versuchen und zu bewähren. Beim Concerto grosso handelt es sich um eine in der Barockmusik beliebte Form des Orchesterkonzerts, bei der das volle Orchester (Tutti) mit einem Ensemble von Soloinstrumenten (Concertina) im Konzertieren abwechselt. Während sich Johann Sebastian Bach in seinen „Brandenburgischen Konzerten“ einem ebenfalls in Italien entwickelten Formtyp anschloß, nämlich der Dreisätzigkeit Antonio Vivaldis, wählte Händel in seinen Concerti grossi zumeist die Mehrsätzigkeit, die er bereits in den Schöpfungen Corellis (op. 6) angetroffen hatte. Was Händel einst in Italien ausprobierte, brachte er in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts in London zur Reife und Vollendung: Das in Jugendtagen Erlebte und Gemaltete, durch die Erfahrung des Alters bereichert und vervollkommnet, wurde nun zusammengefaßt und veröffentlicht. So erschienen um das Jahr 1734 in London im Druck sechs Concerti grossi, op. 3, die neben dem Streichorchester auch Oboen einsetzen und darum häufig „Oboenkonzerte“ genannt werden. Fünf Jahre später folgten zwölf Concerti grossi, op. 6, die 1739 ebenfalls gedruckt vorlagen. In diesen Werken zeigt sich Händels Orchesterkunst in ihrer gütigsten Ausprägung. Würmster Ausdruck, edelste Thematik charakterisieren die Concerti, die der Meister wohl selbst als etwas Besonderes in seinem Schaffen empfand, da er sie, gegen seine sonstige Gewohnheit, sehr sorgfältig veröffentlichte. Das heute erklingende **Concerto grosso op. 6, Nr. 2 in F-Dur**, viersätzig, nach Art der alten Kirchschanzate angelegt, ist ein Meisterwerk. Eine pastorale Idylle kennzeichnet den ruhigen Eingangssatz (Andante larghetto), während sich im sofort anschließenden zweiten Satz (Allegro) eine gewisse virtuose Haltung durchsetzt. Vom dritten Satz des Concertos, einem typischen Händelischen Largo, setzt von starkem Ehos- und Ausdrucksgehalt, hat Romain Rolland gesagt, er gehöre zu jenen Orchesterstücken des Meisters, in die der Komponist am meisten von sich selbst hinzugelegt habe. Den Ausklang des Werkes bildet eine aus einer Corellischen Vorlage herausgewachsene Doppelfuge.

Sergej Prokofjew, der große sowjetische Meister, schrieb zwei Violinkonzerte. Das erste, op. 19, D-Dur, entstand bereits in den Jahren 1915-1917 - die in Petrograd vorgesehene Uraufführung mußte wegen der Revolutionsereignisse abgesagt werden -, das zweite, op. 63, g-Moll, wurde 1935 - als Auftragswerk für den Geiger Robert Seutance, den er 1934 in Paris kennengelernt hatte - vollendet. Während einer Konzerttournee mit dem Geiger Seutance im Winter 1935/36 durch Spanien, Portugal, Marokko, Algier, Tunesien gelangte das zweite Violinkonzert, das aus dem ursprünglichen Plan einer Violinsonate erwachsen war, am 1. Dezember 1935 im revolutionär bewegten Madrid zur erfolgreichen Uraufführung - am Vorabend des Sieges der republikanischen Volksfront. „Fast im Gegensatz zu der gärenden Umwelt, in der das Konzert zum erstenmal erklang, gibt sich das Werk selbst lyrisch und zurückhaltend - bis auf den an aggressiven Elementen reichen und im Klang etwas harten Finalsatz. Ein amerikanischer Kritiker (Gerald Abraham, „Prokofjew als Sowjetbürger“) stellte fest: das Wesen des Konzerts liege in der „Betonung der lyrischen Seite seines Wesens unter Verzicht auf seine humorvollen, grotesken und brillanten Wesenszüge“. Damit ist das zweite Konzert deutlich vom ersten Konzert geschieden, das vom Kontrast zwischen lyrischen und grotesken Elementen lebte. Dazwischen lagen beinahe zwanzig Jahre. Prokofjew hatte die Revolution erlebt, war ins Ausland gegangen, nach Jahren heimgekehrt und erfährt eine innere Revolution, die Neues gebar. Das Neue war das Erlebnis der Freiheit und der Zukunftsfreude in einem Sechstel der Erde, das Prokofjew zur stärkeren Beachtung seiner lyrisch-melodischen Begabung anregte, die er in der Pariser Zeit wenig hatte zu Wort kommen lassen. . . . Wie in kleinen Formen