

der Kulmination ausklingen läßt" (Zofia Lissa). Ein „Epilog“ bildet den Beschluß. Er kehrt stimmungsmäßig, thematisch und satztechnisch (in der streng polyphonen Struktur der durchmischten Technik) zum „Prolog“ zurück. Die Stimmenzahl nimmt allmählich ab bis zur Einstimmigkeit und einem letzten monodischen Erscheinen des Themas.

Joseph Haydns konzertantes Schaffen besitzt nicht die gleiche Bedeutung wie seine Sinfonik. Seine zahlreichen Violin-, Violoncello- und Klavierkonzerte, zumeist Gelegenheitsarbeiten, sind bis auf ganz wenige Ausnahmen vergessen. Allenfalls erklingen noch das D-Dur-Klavierkonzert, das Trompetenkonzert in Es-Dur und – von den insgesamt sechs bis acht Cellokonzerten – das in D-Dur, das allerdings zu den beliebtesten Konzertwerken für dieses nicht eben reichlich mit virtuoser Literatur versichene Instrument gehört. 1783 komponiert, erfreut sich das Werk, dessen Autograph lange Zeit als verschollen galt (was immer wieder zu Vermutungen Anlaß gab, daß das Konzert gar nicht von Haydn selbst stamme), seit jeher der Gunst der Spieler und Hörer durch seine eingängige, kantabile, empfindungsreiche Melodik, seine Klarheit und seine klare dreisätzige Form. Der Cellopart ist unzweifelhaft dankbar für den Solisten. Er bietet reichlich Gelegenheit zu virtuoser und lohnender Entfaltung. Am inhaltsreichsten sind die beiden schnellen Sätze, die das etwas verhaltene Adagio umsäumen. Schwärmerischer Ausdruck kennzeichnet den ersten Satz. Das Schlußtrio wird von kopfloser Munterkeit beherrscht, obwohl auch hier der schwärmerische Ton beziehungsweise leidenschaftlich dringende Moll-Episoden als Kontraste begegnen.

In allen Konzertsälen der Welt gilt Ludwig van Beethovens „Sinfonie eroica“ Es-Dur op. 55 als eines der populärsten sinfonischen Meisterwerke der musikalischen Weltliteratur. Die einzigartige Größe dieses Werkes ist breitesten Hörschichten vertraut, die immer wieder begeistert werden von der Idee und dem wahrhaft revolutionären Kraftstrom dieser Musik. Es ist daher kaum mehr notwendig, in einem Einführungstext formale Einzelheiten von Beethovens „Dritter“ anzuführen; es sollte darum mehr das große Ganze, das Epochenale dieses einmaligen Werkes herausgestellt werden. Fast legendär schon ist die Entstehungsgeschichte der Sinfonie. Beethoven, noch aus seiner Bonner Zeit ein glühender Anhänger von Aufklärung, Demokratie und der Französischen Revolution, empfing 1798 von General Bernadotte, dem Wiener Gesandten der französischen Republik, die Anregung, ein großes Musikwerk zu Ehren des Revolutionsgenerals Bonaparte zu schaffen und ihm zu widmen. Begeistert griff Beethoven den Vorschlag auf, doch zögerte er mit der Ausführung so lange, bis die Werkidee einer ihm vorschwebenden Heldeninfonie mehr und mehr in ihm reifte, und er auch die technische Meisterschaft zu einem solch großen Vorhaben besaß. Erst im Jahre 1801 sind Skizzen für den Trauermarsch und das Finale nachweisbar. Die genaue Konzeption und schließliche Ausarbeitung seines Projektes begann Beethoven erst 1803 und beendete sie im Mai 1804. Zweifellos hatte der Meister in Bonaparte den ersten Freiheitshelden und Vollstrecker einer neuen gesellschaftlichen Ordnung gesehen, vermerkte er doch auf dem Titelblatt seiner neuen Sinfonie: „Geschrieben auf Bonaparte.“ Doch als sich am 11. Mai 1804 der erste Konsul der französischen Republik zum Kaiser ausrufen ließ, tilgte Beethoven, grausam enttäuscht über die Wandlung seines Idols zum Tyrannen, die Widmung und überschrieb das fertige Werk nun „Heroische Sinfonie, komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern“. Darin aber liegt auch die ganze programmatische Idee des Werkes begründet, das ganz allgemein „die Idee vom Heldentum eines von republikanischen Tugenden erfüllten großen Mannes, in dessen Er-

scheinung sich Beethoven die fortschrittlichen, politischen und gesellschaftlichen Ziele seiner Zeit repräsentiert vorstellte“ (K. Schönwold) gestaltet, nicht etwa Episoden aus dem Leben Bonapartes. Erstmals ging Beethoven in der „Eroica“ – als Konsequenz seiner revolutionär-demokratischen Weltanschauung – von einer bestimmten programmatischen Idee aus. Diese wiederum hatte zur Folge, daß er zu neuartigen künstlerischen Lösungen kam, ohne dabei etwa die sinfonische Tradition aufzugeben. Dieses Neue, Epochale der schon rein umfangmäßig ungewöhnlichen 3. Sinfonie bewirkte auch, daß die Uraufführung des Werkes am 7. April 1805 im Theater an der Wien selbst bei den innigsten Anhängern Beethovens keineswegs auf vollstes Verständnis stoßen konnte. Ungewohnt aber erschien Beethovens Zeitgenossen nicht so sehr das scheinbare Maßlose einer bis dahin unerhörten „Musikentladung“, sondern mehr noch die neue Ordnung dieser Sinfonie, die das bei Haydn und Mozart Gewohnte unermeßlich steigerte. Es war, kurz gesagt, die erstmals konsequent angewandte Technik der „durchbrochenen Arbeit“, ein differenziertes Entwicklungsprinzip des thematisch-motivischen Materials, das seinerseits zur Entfaltung neuer, erweiterter Proportionen bedurfte. Das sinfonische Schwergewicht ist auf die wesentlich erweiterte Durchführung, namentlich des ersten Satzes, gelegt; auch die abschließende Coda hat an Profil und Bedeutung gewonnen. Denkt man an Beethovens 1. und 2. Sinfonie, so werden die Unterschiede gegenüber der 3. deutlich: der beträchtliche /Ausgang vom Einfachen zum Komplizierten in geistiger, formaler und instrumentaler Hinsicht. Die schroffen Dissonanzen und wilden Ausbrüche, die unerwarteten Modulationen verleißen dem ersten Satz seine bestechende Wirkung. Einmalig in der gesamten sinfonischen Literatur ist wohl die Trauermusik des zweiten Satzes. Zum ersten Male voll ausgeprägt ist Beethovens Scherzotyp im dritten Satz der „Eroica“ mit seinen hartnäckigen Wiederholungen und dämonischen Steigerungen, die im Trio durch romantischen Hörnerklang unterbrochen werden. Klassische Variationsform und barocke Kontrapunktik bestimmen schließlich die ungewöhnliche Anlage des Finales mit seinem tänzerisch-sieghaften Ausklang.

Dr. Dieter Härtwig

Vorankündigung:

24. November 1964, 19.30 Uhr

3. Kammermusikabend

der Kammermusikvereinigung der Dresdner Philharmonie

Werke von Haydn, Beethoven, Dessau und Schumann

Freier Kartenverkauf!

4./5./6. Dezember 1964, 19.30 Uhr

(Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr Dr. Wolfgang Reich)

5. Philharmonisches Konzert

Dirigent: Horst Förster

Solist: Noboru Toyomasu, Japan, Klavier

Werke von Reinhold, Mozart und Ravel

Kein freier Kartenverkauf!

DRESDNER
Philharmonie

4. PHILHARMONISCHES KONZERT 1964/65

Freitag, den 20. November 1964, 19.30 Uhr
 Sonnabend, den 21. November 1964, 19.30 Uhr
 Sonntag, den 22. November 1964, 19.30 Uhr

4. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Horst Förster
 Solist: Michail Chomitzer, Sowjetunion

Witold Lutoslawski

op. 1012

*Trauermusik (in memoriam Béla Bartók) —
 Erstaufführung*

Prolog
 Metamorphosen
 Apogäum
 Epilog

Joseph Haydn

1732-1809

Konzert für Violoncello und Orchester D-Dur

Allegro moderato
 Adagio
 Allegro

— Pause —

Ludwig van Beethoven

1770-1827

3. Sinfonie Es-Dur op. 55 (Eroica)

Allegro con brio
 Marcia funebre
 Scherzo. Allegro vivace
 Allegro molto



Michail Chomitzer

Michail Chomitzer, 1925 geboren, entstammt einer Musikerdynastie; die Mutter war Pianistin, der Vater Cellist. Seine musikalische Ausbildung erhielt er am Moskauer Konservatorium in der Klasse des berühmten Cellisten Swjatoslaw Knusjwitschki. Im Jahre 1948, noch als Student, nahm Chomitzer an einem internationalen Cellistenwettbewerb in Prag teil, wo er mit dem 1. Preis ausgezeichnet wurde. In

zwischen trat er mit großem Erfolg als Solist in Moskau und anderen großen Städten der UdSSR auf. Seine Konzerte im Ausland — in der CSSR, der DDR, Bulgarien und in der VR Koren — fanden die begeisterte Zustimmung von Publikum und Presse. Michail Chomitzer, der jetzt eine Cellistenklasse am Moskauer Tschajkowskij-Konservatorium leitet, ist seit 1947 Solist der Moskauer Philharmonie.

ZUR EINFÜHRUNG

Der am 25. Januar 1913 in Warschau geborene Witold Lutoslawski ist einer der führenden und erfolgreichsten Vertreter der zeitgenössischen polnischen Musik. Die Werke des aktiv im polnischen Komponistenverband wirkenden, übrigens auch als Vizepräsident der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik tätigen Komponisten erklingen in den Konzert- und Rundfunkprogrammen der ganzen Welt und sind verschiedentlich auf Schallplatten aufgenommen worden. Jede neue Komposition Lutoslawskis wird in seinem Heimatlande mit großer Spannung erwartet. Mehrfach wurde sein Schaffen mit Preisen ausgezeichnet. So erhielt er 1948 den Musikpreis der Stadt Warschau, 1951 den 1. Preis der „Festspiele polnischer Musik“ und 1952 den Staatspreis 2. Klasse der Volksrepublik Polen.

Lutoslawski wurde schon in früher Kindheit im Klavier- und Violinspiel unterrichtet, im Alter von neun Jahren begann er bereits zu komponieren. Sein Musikstudium absolvierte er am Konservatorium seiner Heimatstadt in den Fächern Violine, Klavier (1936 abgeschlossen) und Komposition (Ausbildung 1937 beendet in der Klasse Professor Maliszewskis, eines Schülers Rimski-Korsakows und Glasunows). Gleichzeitig studierte er an der Warschauer Universität Mathematik. Nach der Befreiung Polens vom Hitlerfaschismus konnte sich Lutoslawskis kompositorisches Schaffen voll entfalten. Es entstanden bisher sinfonische Arbeiten (u. a. eine Sinfonie, Sinfonische Variationen für Streichorchester, Ouvertüre für Streichorchester, Kleine Suite, Schliesisches Triptychon für Sopran und Orchester, Konzert für Orchester, Trauermusik für Béla Bartók), Kammermusiken, Liederzyklen, Chorwerke, Massenlieder, Film- und Schauspielmusiken. Lutoslawskis Kompositionen nehmen in der polnischen Gegenwartsmusik durch ihr eigenes, individuelles Gepräge eine besondere Stellung ein. Seine Schreibweise ist durch eine originelle Synthese folkloristischer Elemente mit einem kühnen, neuartigen harmonischen und orchestralen Stil, durch betonte Konzentration der Aussage und Präzision der Form gekennzeichnet.

Die unser heutiges Konzert eröffnende Trauermusik für mehrfach geteiltes, großes Streichorchester, dem Andenken des genialen ungarischen Komponisten Béla Bartók (1881-1945) gewidmet, entstand in den Jahren 1967/68. Das Werk ist ein Zeugnis der jüngsten Schaffensperiode des Komponisten, in der er sich von tonalen Zentren lösend, versucht, mittels einer freien dodekaphonisch-kontrapunktischen, ungemein verdichteten, sparsamen und prägnanten Setzweise zu einer neuen Ordnung des musikalischen Materials zu gelangen. Die aus vier unmittelbar ineinander übergehenden Teilen bestehende Komposition löst durch den gesammelten Ernst und die Klarheit ihrer Aussage eine unmittelbar erschütternde Wirkung beim Hörer aus — ein Beweis dafür, daß Musik auch bei kompliziertester Konstruktion ihre Ausdruckskraft behalten kann, wenn sich der Komponist über den gesellschaftlich-humanistischen Auftrag der Musik im klaren ist, wie dies bei Lutoslawski der Fall ist. Den Auftakt des Werkes bildet ein „Prolog“, der einen auf einem zwölfstimmigen Thema (mit vielen Tritonus- und Halbtonschritten) aufgebauten Kanon darstellt. Das mehr und mehr beeindruckende musikalische Geschehen führt zum zweiten Teil der Trauermusik: zu den „Metamorphosen“, die, nach Passacaglia mit einem Böhäma (Frottolo) beginnend, auf eine neuartige Weise an die Variationstechnik der Barockmusik anknüpfen. Langsames Anwachsen der klinglichen Substanz löhet zum „Apogäum“ (Höhepunkt), dem dritten Abschnitt der Komposition, über, „das einen Zwillfonklang, in seinem vertikalen Aufbau differenziert, als einen stehenden Akkord im