

**DRESDNER**  
*Philharmonie*

9. ZYKLUS · KONZERT 1964 / 65

Sonnabend, den 8. Mai 1965, 19.30 Uhr

Sonntag, den 9. Mai 1965, 19.30 Uhr

## 9. ZYKLUS-KONZERT

„Musik der Nationen“  
— TSCHECHOSLOWAKEI —

Dirigent: Zdeněk Košler, ČSSR

Solist: Milan Bauer, ČSSR

*Bohuslav Martinů*

1890-1959

*Inventionen (Erstaufführung)*

*Antonín Dvořák*

1841-1904

*Konzert für Violine und Orchester a-Moll op. 53*

*Allegro ma non troppo*

*Adagio ma non troppo*

*Allegro giocoso ma non troppo*

— Pause —

*Bedřich Smetana*

1824-1884

*Aus dem Zyklus sinfonischer Dichtungen*

„Mein Vaterland“:

*Aus Böhmens Hain und Flur*

*Šárka*

*Die Moldau*



Zdeněk Košler

Der jetzt 37jährige Dirigent Zdeněk Košler erhielt bereits in frühester Kindheit Musikunterricht. Nach dem Abitur absolvierte er mit Auszeichnung die Akademie der musischen Künste in Prag. 1948 wurde er Opernkorrepitor am Prager Nationaltheater, wo er als 23jähriger zum ersten Mal eine Operaufführung leitete. Seitdem blieb er ständiger Dirigent des Nationaltheaters, und ihm wurden immer anspruchsvollere Aufgaben übertragen. Der Künstler, der 1956 den ersten Preis im Dirigentenwettbewerb in Besançon errang, 1958 mit einem Staatspreis ausgezeichnet wurde und im Internationalen Dmitri-Mitropoulos-Wettbewerb zu den ersten Preisträgern gehörte, wurde 1959 als Opernchef nach Olomouc und 1962 in gleicher Funktion nach Ostrava berufen. Er leitet regelmäßig Konzerte der Tschechischen Philharmonie, des Prager FOK-Orchesters und des Rundfunkorchesters und gastierte mit großem Erfolg in zahlreichen europäischen Ländern sowie in New York an der Metropolitan Opera.

Wenn wir heute Freude, Erbauung und Entspannung, vermittelt durch ein anregendes Konzerterlebnis unserer Dresdner Philharmonie empfinden können, nach dem Verklingen der Musik den festlichen Raum verlassen, sicher und selbstverständlich den Heimweg antreten, mögen wir uns doch in diesen Maitagen des Jahres 1965 für einige Augenblicke erinnern und nach einmal Rückschau halten auf jene ereignisreichen Tage vor 20 Jahren, als durch die Befreiung vom Faschismus für unser Volk ein neuer Abschnitt seiner Geschichte begann.

32 Musiker waren es, die sich als Stamm der Dresdner Philharmonie im Frühjahr 1945 wieder zusammenfanden und unter schwersten Bedingungen ihre künstlerische Arbeit wieder aufnahmen. 1944 war das Orchester – wie alle Kulturinstitutionen in Deutschland – im Zeichen des totalen Kriegseinsatzes aufgelöst worden, und bei der Zerstörung Dresdens im Februar 1945 hatte es seinen großen Konzertsaal, sein wertvolles Notenarchiv und die Musikinstrumente verloren. Aber bereits am 8. Juni, vier Wochen nach Kriegsende, konnte das erste Konzert wieder stattfinden – wahrscheinlich das erste Sinfoniekonzert nach dem Kriege in Deutschland überhaupt. Zahlreiche Dokumente im Archiv der Philharmonie berichten von der tatkräftigen und großzügigen Unterstützung, die sowjetische Kulturoffiziere in diesen schweren Zeiten dem Orchester zuteil werden ließen, beseelt von dem Willen, auch das Kul-

turleben Dresdens wieder aufzubauen und neu zu gestalten. Obwohl alle Veranstaltungen der Philharmonie damals in Interimsräumen der Randgebiete stattfinden mußten und somit unerhörte Anforderungen an alle Beteiligten gestellt wurden (Transportfragen, fehlendes Holzmaterial u. a.), meldet die Chronik die erstaunliche Zahl von 84 Konzerten, die in der Zeit von Juni bis Dezember 1945 bereits durchgeführt wurden. Schon am ersten Februar 1946 besaß das Orchester wieder 61 Mitglieder, und in den folgenden Jahren konnte es, von unserem neuen Arbeiter-und-Bauern-Staat in der großzügigsten Weise gepflegt und gefördert, seinen Ruf als internationales Spitzenorchester erneut festigen und ihn bei zahlreichen großen Reisen im In- und Ausland als Sendbote Dresdner Musikkultur wieder unter Beweis stellen. Heute besuchen durchschnittlich 160 000 Besucher jährlich die Konzertveranstaltungen der Philharmonie im neuerbauten großen Kongreßsaal des Deutschen Hygiene-Museums, über 6 000 Musikfreunde sind Anrechtinhaber.

Die Erinnerung an den fast aussichtslos erscheinenden Neubeginn vor 20 Jahren soll uns Mahnung und Verpflichtung sein: Wir wollen auch die schöne Selbstverständlichkeit eines harmonischen Konzerterlebnisses nicht als Geschenk hinnehmen, sondern uns stets dessen bewußt sein, daß die Grundbedingung für eine intensive Pflege des kulturellen Lebens der Frieden ist.

## ZUR EINFÜHRUNG

Bohuslav Martinůs Oeuvre repräsentiert im internationalen Musikleben wohl am nachhaltigsten den Begriff der tschechoslowakischen Gegenwartsmusik, ohne daß dieser – bei der stattlichen Schar bedeutender zeitgenössischer Komponisten unseres Nachbarlandes – darauf beschränkt wäre. Der vielseitige, kraftvoll eigenständige Komponist, 1890 in Palička in Böhmen geboren, begann seine Musikerlaufbahn zunächst nicht mit ausschließlich schöpferischer Tätigkeit. Vielmehr saß er – nach dem Studium am Prager Konservatorium – zehn Jahre lang als Orchestergeiger in der Tschechischen Philharmonie. Daneben schulte er sich autodidaktisch in Komposition. Ein Ballett, „Ishtar“, erlebte bereits seine Uraufführung am Prager Nationaltheater, ehe Martinů in Josef Suk den ersten Kompositionslehrer fand. 1923 ging er nach Paris, und hier (bis 1940 lebte er in Frankreich), in der damaligen internationalen Musikmetropole, unter den Augen seines Lehrers Albert Roussel, wurde Martinů seiner Berufung gewahr, besann er sich aber auch gleichzeitig auf sein urtümliches tschechisches Musikantentum, das Erbe seiner Nationalität, das er seitdem niemals verleugnet hat. Sein Verwurzelsein im musikalisch-folkloristischen Heimatboden bewahrte ihn in all den Jahren in der Fremde, nicht zuletzt während seines Amerikaufenthaltes (1941 bis 1946), vor Nachahmung ihm nicht gemäßer Stile, Auffassungen, Richtungen. Stets stand er in engstem Kontakt mit der Heimat, war sich seiner nationalen Sendung auch im Ausland bewußt und nahm lebhaften Anteil an dem traurigen Geschick seines Volkes während der Kriegsjahre. So schuf der Komponist unter dem Eindruck der Tragödie von München, die das Schicksal seines Vaterlandes besiegelte und ihn äußerst unglücklich machte, eines seiner bedeutendsten Werke, das Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken, und 1943 den Orchesterhymnus „Lidice“ als Protest gegen die Ausrottung des gleichnamigen tschechischen Dorfes durch die Faschisten und in memoriam der Opfer dieser Barbarei. Nachdem Martinů jahrelang Musikprofessor an der Princeton University und zeitweilig

auch Kompositionslehrer am Manes College sowie in Tanglewood gewesen war, folgte er 1946 einer Berufung als Professor für Komposition an das Prager Konservatorium. Seitdem lebte er abwechselnd in Prag, New York, Pratteln (Schweiz) und auf Reisen. Am 28. August 1959 verstarb er in Liedsdorf (Schweiz).

Für das stilistische „Sichfinden“ des jungen Komponisten wurden, wie schon angedeutet, seine ersten Pariser Jahre sehr wesentlich. Die antiwagnerische Musik fesselte ihn, die „Gruppe der Sechs“, Honegger, Milhaud, aber auch mit Strawinskys Schaffen begann er sich auseinanderzusetzen. Doch vorübergehende Begeisterung für diesen oder jenen Stil vermochte Martinů nicht von seinem Weg abzubringen. Zunächst wollte er einen neuen nationaltschechischen Opernstil entwickeln. Manche Versuche belegen uns sein Ringen um eigene, gültige musk-dramatische Formen (allein sieben unveröffentlichte Opern aus den Jahren 1926 bis 1937 und acht ebenfalls noch kaum verlegte Ballette), jedoch auch verschiedene, in die Öffentlichkeit gedrungene Stationen auf dem Wege zum Ziel: das Mirakelspiel „Das Wunder unserer Frau“ (1933), „Julietta oder der Traumschlüssel“ (1936/37), die Kurzoper „Komödie auf der Brücke“ (1935) und „Die Heirat“ (nach Gagol, 1953), die Pastoraloper „Wovon die Menschen leben“ (nach Tolstoi, 1953), die Goldoni-Oper „Mirandolina“ (1954) und die „Griechische Passion“ (1956). Aufschlußreich ist, daß im Gesamtwerk des tschechischen Meisters der Anteil der Instrumentalmusik dominiert, vielleicht weil die instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten seinem Temperament mehr entsprachen und seiner Ansicht vom schöpferischen Prozeß.

Die Orchesterkomposition „Inventionen“ schuf Martinů im Januar 1934 für die Internationalen Musikfestwochen in Venedig, wo sie erfolgreich uraufgeführt wurden. Der Martinů-Biograph Miloš Šafránek schreibt über das Werk: „Einige Passagen der ‚Inventionen‘, besonders was deren emotionale Atmosphäre anbelangt, bedeuten eine Vorwegnahme seiner Oper ‚Julietta‘, deren Libretto er schon im Kopf hatte, obwohl er erst später mit der Arbeit begann. Die erste und die dritte Invention sind für großes Orchester bestimmt (je drei Holzbläser, Klavier, Xylophon sowie acht Schlaginstrumente) und konzentrieren sich auf das Tonkolorit, allerdings nicht im impressionistischen Sinn. In den ‚Inventionen‘, die ein Mosaik aus kleinen Fragmenten darzustellen scheinen, ist nichts, das auch nur entfernt an konventionelle Themen oder Melodien erinnern würde. Mit Bachs ‚Inventionen‘ haben Martinůs gleichnamige Tonstücke nichts gemeinsam. Die Instrumentierung hat ein lichtdurchflutetes, feines Gewebe von hauchzarter Polyphonie. Die zweite Invention, in langsamem Tempo gehalten, ist für Streichorchester bestimmt; die ersten Violinen sollen, entsprechend den Instruktionen des Autors, ‚fast wie Soloviolen, aber sehr ruhig – di una linea melodica ben dritto – klingen‘. Die ‚Inventionen‘ bedeuteten eine Abkehr vom Stil der sinfonischen Kompositionen, die Martinů bis dahin geschaffen hatte, sie waren eine Vorbereitung, ein Studie zu seinen großen Opernwerken.“

Die Entstehung von Antonin Dvořáks Violinkonzert a-Moll op. 53 fiel in die Zeit der ersten Erfolge des später gefeierten tschechischen Nationalkomponisten im Ausland; es wurde im Sommer des Jahres 1879 geschrieben. Der Komponist, der selbst ein guter Geiger war und die Violine besonders liebte, widmete das Werk dem Großmeister des Instrumentes Joseph Joachim, der im gleichen Jahre zwei Werke Dvořáks in seinen Berliner Kammerkonzerten zur Aufführung gebracht hatte. Die Partitur des Violinkonzertes wurde auf den Wunsch Dvořáks hin von Joachim durchgesehen, der ihm bei der endgültigen Fassung des Violinparts behilflich war (in welchem Maße dabei die ursprüngliche Form verändert wurde, ist nicht mehr genau festzustellen), und vom Komponisten noch zweimal (1880 und 1882) überarbeitet. Das Werk wurde am 14. Oktober 1883 im Tschechischen Nationaltheater in Prag mit dem Solisten František Ondříček uraufgeführt. Joachim hat das ihm gewidmete Konzert eigentümlicherweise niemals öffentlich gespielt.



Dvořáks sehr „geigerisch“ gearbeitetes Violinkonzert ist in seiner zündend temperamentvollen, lyrisch glühenden und rhythmisch mitreißenden musikalischen Sprache ein Werk, das sich würdig den großen Vorbildern seiner Gattung anschließt. Seine Stimmung scheint unmittelbar aus Lied und Tanz des tschechischen Volkes emporgewachsen zu sein und verbindet in reizvollstem Einklang echte, gefühlstiefe Lyrik mit beschwingter, tänzerischer Heiterkeit. Die Schönheit seines musikalischen Inhalts und die Dankbarkeit des Soloparts leihen das Konzert, das übrigens auf effektvolle Solokadenzen dabei ganz verzichtet, zu einer der stärksten und erfolgreichsten Schöpfungen seines Komponisten überhaupt werden.

Der leidenschaftliche, knappe erste Satz (Allegro ma non troppo) zeigt in seiner Gestaltung gewisse Abweichungen von der klassischen Form. Ansätze zur Sonaten- und zur Rondoform mischend, haftet seiner Anlage in ihrem phantasievollen, kühnen Aufbau gleichsam etwas Improvisatorisches an. Das markante Hauptthema, mit dessen erstem, rhythmisch scharf profilierten energischen Teil das volle Orchester sofort das Allegro eröffnet, während sein zweiter, gesangvoll-gelösterer Teil von der Solovioline vorgetragen wird, bestimmt dominierend die freie, rhapsodische Entwicklung des Satzes.

Pausenlos folgt der Übergang in das anschließende volksliedhaft-schlichte Adagio, das in seiner sanften Gesanglichkeit einen starken Gefühlskontrast zum ersten Satz bildet. Eine weitgespannte, sehnsuchtsvoll-schwermütige Melodie, ganz dem tschechischen Volkston nachempfunden, stellt hier das Hauptthema dar. Im Mol!-Mittelteil ist besonders auf einen schönen Wechselgesang zwischen Soloinstrument und Hörnern hinzuweisen.

In freier Rondoform entfaltet sich das Lebensfreude ausstrahlende, tänzerische Finale des Werkes. Das jauchzende, packende Hauptthema, das im Aufbau des Satzes überwiegt, ist dem Furiant abgeläuscht, einem tschechischen Volkstanz voller unbändiger Ausgelassenheit und zündender Rhythmik. Kontrastierend dazu wurde in der Mitte des Rondos ein Liedteil ruhigeren Charakters in der Art einer Dumka, eines leicht elegischen Volksliedes, eingefügt. Voll freudiger, feuriger Jubelstimmung wird der glänzende Finalsatz beschlossen, der den Solisten vor besonders schwierige Aufgaben stellt.

Urte Härtwig / Dr. Dieter Härtwig

Die vor reichlich hundert Jahren von Franz Liszt begründete, in seinem Schüler- und Freundeskreis weitergeführte und dann kurz vor der Jahrhundertwende durch Richard Strauss auf ungeahnte Höhen geführte Gattung der sinfonischen Dichtung, das heißt also eines musikalischen Werkes, das einem bestimmten literarischen, malerischen oder aus der Natur geschöpften „Programm“ folgt und aus ihm seine Formgesetze ableitet, hat in musikästhetischen Auseinandersetzungen seit je ein lebhaftes Für und Wider erregt. Den erlösenden Gedanken hat Richard Strauss ausgesprochen, als er sagte: „Auch Programmmusik ist nur da möglich und nur dann in die Sphäre des Künstlerischen gehoben, wenn ihr Schöpfer vor allem ein Musiker mit Einfalls- und Gestaltungsvermögen ist.“

Einer solchen Forderung entsprach kaum ein anderer Komponist sinfonischer Dichtungen besser als Bedřich Smetana. Schon in jungen Jahren war der zunächst gänzlich unbekannt tschechische Musiker mit dem auf der Höhe seines europäischen Ruhmes stehenden, außerordentlich großzügigen und hilfsbereiten Franz Liszt in Verbindung getreten. Er begeisterte sich für dessen neuartige Tonsprache, vor allem aber für Liszts Überzeugung, daß die Musik des 19. Jahrhunderts nicht allein gekennzeichnet sei durch ihre innige Verschmelzung mit dichterischen und naturhaften Vorstellungen und Programmen, sondern daß ihre Haltung vor allem auch durch ihren nationalen Charakter bestimmt sei. So gewann Smetana sehr bald die Gewißheit, daß der Befreiungskampf der tschechischen Patrioten gegen die Habsburgische Kaisermacht und die reaktionären, zur Kolla-

boration mit Österreich bereiten Kreise nicht ohne die Hilfe der Musik geführt werden könne, und er entwickelte sich zu einem bewußten Kämpfer für die tschechische Unabhängigkeit. Seine Opern und Instrumentalwerke sind nicht denkbar ohne diese von ihm klar erkannte Aufgabenstellung.

Auch „Mein Vaterland“, ein sechsteiliger Zyklus von sinfonischen Dichtungen, wurde ein gewichtiger Beitrag zur tschechischen Nationalkultur und ein Teil des ideologischen Kampfes. Er ist wesentlich mehr als nur eine Folge historischer oder landschaftlicher Bilderbogen! Smetanas Tat ist um so bewundernswürdiger, als er gewissermaßen einen Mehrfrontenkrieg führen mußte. Zudem traf ihn persönlich das größte Leid, das einem Musiker widerfahren kann: Wie Beethoven verlor er sein Gehör. Aber statt zu resignieren, verdoppelte er seinen Arbeitseifer. In denselben Wochen des Jahres 1874, in denen ein Nervenleiden eine rasche Zersetzung seines Hörvermögens mit sich brachte, begann er die Arbeit am Zyklus „Mein Vaterland“, den er nach Unterbrechungen durch die Komposition mehrerer Opern und etlicher Instrumentalwerke Ende 1878 beendete. Er hat also niemals mit dem äußeren Ohr vernommen, was seine Phantasie auf das Notenpapier gezaubert hatte!

Die in der ursprünglichen Reihenfolge an vierter Stelle stehende Tondichtung „Aus Böhmens Hain und Flur“ gilt der Natur des Landes, doch diese Schilderung soll, wie der Verlauf zeigt, keineswegs als ruhiges Idyll empfunden werden. Während sich in der „Moldau“ die Kontraste durch die wechselnden Landschaften und Stimmungen ergeben, tritt hier stärker ein kämpferisches Moment hervor. Es steht deutlich in Gegensatz zu den lyrischen und beschaulichen Episoden. Ohne so bestimmte Hinweise, wie sie uns Smetana in der „Moldau“ gibt, hören wir dennoch das Rauschen des Waldes, das Wogen der Felder und auch die Tänze und Lieder des Volkes heraus. Indem der Komponist aber im Schlußteil der Tondichtung die fröhliche Polkamelodie mehrmals gewaltsam unterbrechen läßt, ehe sie sich voll entfalten kann, will er sicherlich mehr geben als nur „ein Erntefest oder irgendein Dorffest“, wie er gelegentlich sagte. Die Unterbrechungen deuten zweifellos auf die dunklen und bösen Kräfte hin, die zur Zeit der Entstehung des Zyklus der Entfaltung einer tschechischen Nationalkultur im Wege standen. Der Polkarhythmus verkörpert dagegen die gesunden, kämpferischen Kräfte des Volkes und gibt der Überzeugung des Meisters Ausdruck, daß sich sein Land einstmals frei entfalten wird.

Als einzige der sechs Tondichtungen schildert der dritte Teil des Zyklus, „Sárka“, ein ausgesprochen dramatisches Geschehen, und es sei erwähnt, daß die Heldin des Werkes auch zur Titelfigur mehrerer Bühnenwerke tschechischer Künstler geworden ist, darunter eine Oper von Janáček. In der sagenhaften Gestalt der Sárka, die mit der griechischen Amazonenkönigin Penthesilea verwandt zu sein scheint, lebt noch ein Anklang an die mütterrechtliche Gesellschaftsordnung alter Völker, deren Ablösung durch die Vorherrschaft der Männer in Sárka den Willen zur Rache am gesamten Männergeschlecht keimen läßt. (Eine etwas veräußerlichte Erklärung ihres grausigen Tuns ist die verschmähte Liebe.) Eine kriegerische, wilde Musik charakterisiert zu Beginn der Tondichtung den stolzen, ungestümen Charakter der Sárka und ihres Amazonenheeres. Nur in kurzen Augenblicken treten gefühlsinnigere Wendungen auf. Verhaltene Marschrhythmen versinnbildlichen das unter Führung des Recken Ctirad heranrückende Heer der Männer. Sárka beschließt, es nicht in offener Feldschlacht, sondern durch List zu vernichten. Sie läßt sich von ihren Gefährtinnen an einen Baum fesseln und Ctirad verfällt in der Tat ihrem vom Komponisten durch eine klagenden Klarinettenmelodie dargestellten Flehen um Hilfe. Er befreit sie, und eine von Smetana mit verschwenderischer Klangfarbe ausgestattete innige Liebesszene deutet auf das Gelingen von Sárkas heimtückischem Plan. Die ahnungslosen und trunken gemachten Mannen des Ctirad beginnen einen täppischen Tanz, bis sie in Schlaf versinken. In einem Anflug von witzigem musikalischen Naturalismus läßt sie der Komponist in tiefen Tönen schnarchen, während Sárkas Horn die Gefährtinnen herbeilockt. Sie ver-

drängt ein kurz aufwallendes Gefühl echter Liebe zu Ctirad, und im tosenden Sturm schildert das Orchester die Mordgier des Amazonenheeres, dem die Männer bis zum letzten zum Opfer fallen.

Der zweite Teil des Zyklus, „Die Moldau“, gehört zu den volkstümlichsten Werken der musikalischen Weltliteratur und wird sehr häufig auch selbständig aufgeführt. Smetana singt hier das Lied der schönen tschechischen Landschaft. Wir folgen dem Lauf des Moldau-Flusses von seinen Quellen im Böhmerwalde bis zu seiner Einmündung in die Elbe. Mit einem gleichsam quirlenden und spritzenden Motiv malt der Komponist zu Anfang das hurtig zu Tal eilende Bächlein, aus dem nach und nach ein Fluß wird. Eine volksliedhafte Weise symbolisiert ihn, bis dann noch andere musikalische Bilder hinzutreten: Fanfaren kennzeichnen eine Jagd, die in den dichten Wäldern am Ufer des Stromes stattfindet; der Rhythmus des tschechischen Nationaltanzes Polka lenkt unsere Phantasie in ein Dorf, wo vielleicht eine fröhliche Hochzeit gefeiert wird; eine geheimnisvolle stille Nachtmusik läßt Nixen aus dem mitternächtlichen Strom emportauchen; leise Marschrhythmen mögen an die Ritter auf ihren Burgen erinnern, zu deren Füßen die Moldau dahinrauscht; Stromschnellen lassen das Wasser gischtig spritzen und sprudeln. Endlich kommt Prag in Sicht. Das majestätische Motiv der alten Prager Burg Vyšehrad versinnbildlicht die Begegnung von Strom und Stadt, bis schließlich die Moldau mit leisem Wellenschlag sich allmählich unseren Blicken entzieht und in der Ferne verschwindet. Doch zwei starke Schläge des Orchesters reißen uns aus unseren Träumen und führen uns in die Gegenwart zurück.

Prof. Dr. Richard Petzoldt

#### **Vorankündigung:**

22./23. Mai 1965, 19.30 Uhr

(Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr, Dr. Dieter Härtwig)

#### **10. Zyklus-Konzert – Rußland / Sowjetunion**

Dirigent: Horst Förster

Solist: Michail Waiman, Sowjetunion

P. Tschaikowski: Violinkonzert D-Dur

A. Matschawariani: Violinkonzert

S. Prokofjew: Klassische Sinfonie

Beschränkter Kartenverkauf nur in der Konzertkasse der Dresdner Philharmonie

26./27. Mai 1965, 20.00 Uhr, **Dresdner Zwinger**

Joseph Haydn:

#### **Die Jahreszeiten**

Dirigent: Horst Förster

Solisten: Rosemarie Rönisch, Berlin, Sopran

Karl-Friedrich Hölzke, Dresden, Tenor

Theo Adam, Berlin-Dresden, Baß

Freier Kartenverkauf!