



dresdner
philharmonie

9. PHILHARMONISCHES KONZERT

1967/68

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, den 19. April 1968, 19.30 Uhr
Sonnabend, den 20. April 1968, 19.30 Uhr
Sonntag, den 21. April 1968, 19.30 Uhr

9. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Kurt Masur

Solistin: Jutta Zoff, Dresden, Harfe

- Johann Sebastian Bach** Suite Nr. 1 C-Dur BWV 1066
1685–1750
Ouvertüre – Courante – Gavotte I und II
Forlane – Menuett I und II
Bourrée I und II – Passepied I und II
- Günter Bialas** Musik in zwei Sätzen für Harfe und Streicher
geb. 1907
Langsam, frei
Rasch
DDR-Erstaufführung
- Claude Debussy** Zwei Tänze für Harfe und Streichorchester
1862–1918
Danse sacrée
Danse profane
Zum 50. Todestag des Komponisten am 26. März 1968
- PAUSE
- Peter Tschaikowski** Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74 (Pathétique)
1840–1893
Adagio – Allegro non troppo
Allegro con grazia
Allegro molto vivace
Finale (Adagio lamentoso)



JUTTA ZOFF genießt als Interpretin zeitgenössischer und klassischer Harfenmusik internationalen Ruf. Die aus Bautzen stammende vielseitige Künstlerin (sie trat auch als Gitarren- und Saxophonvirtuosin, Akkordeonsolistin, Dudelsack- und Balalaikaspielerin auf) konzertierte seit 1945 mit aufsehenerregenden Erfolgen als Solistin im In- und Ausland, u. a. in der Sowjetunion, in Polen, Bulgarien, Albanien, Finnland, Ägypten, Syrien, Indien, im Libanon, in der CSSR, in der Schweiz und in Westdeutschland. Seit Beginn der Spielzeit 1967/68 wirkt Jutta Zoff, die auch bei Rundfunk und Fernsehen sowie mit Schallplattenaufnahmen hervortrat, als Harfenistin an der Staatskapelle Dresden.

ZUR EINFÜHRUNG

Zu Johann Sebastian Bachs Orchesterwerken gehören neben den verschiedenen Solokonzerten für einzelne Instrumente und den berühmten Brandenburgischen Konzerten vier Orchestersuiten, auch Ouvertüren genannt. Diese Werke stellen Musterbeispiele der Barocksuite dar, wie sie in dieser Art in Deutschland zwischen 1680 und 1750 von vielen Komponisten gepflegt wurde: zyklische Folgen der verschiedenartigsten, mehr oder weniger stilisierten Tanzformen. Durch die prunkvollen, meist recht ausgedehnten Einleitungssätze im Stil der dreiteilig angelegten französischen Ouvertüre, die den Tanzsätzen vorangehen, erhielten diese Suiten auch den Namen Ouvertüre. Bachs Orchestersuiten, von denen die beiden ersten vermutlich noch der Zeit entstammen, in der er als fürstlicher Kapellmeister in Köthen wirkte, während die zwei anderen in Leipzig geschrieben wurden, werden durch die besonderen Kennzeichen seines Stiles, durch die selbst in den Tanzsätzen spürbare kontrapunktische Arbeit und den Reichtum der Erfindung weit über den Charakter der Gebrauchsmusik herausgehoben, als die sie ihr Komponist und seine Zeit wahrscheinlich nur empfanden.

Die Suite Nr. 1 C-Dur, die um das Jahr 1721 komponiert wurde, ist wie die vierte Suite im Gegensatz zu den Orchestersuiten Nr. 2 und 3 weniger bekannt. Wie üblich mit einer kunstvoll gearbeiteten dreiteiligen Ouvertüre (langsam – schnell – langsam) beginnend, bringt die Suite als ersten Tanz eine im $\frac{3}{2}$ -Takt stehende Courante. Zwei Gavotten, graziöse rasche Tänze im $\frac{3}{2}$ -Takt, schließen sich an, wobei die erste nach der zweiten Gavotte noch einmal erklingt. (Die gleiche Praxis wird übrigens in der gesamten Suite angewendet, soweit zwei Tänze einer Gattung vorhanden sind.) Bei dem nächsten Tanz, einer Forlane, handelt es sich um einen ursprünglich venezianischen Tanz im schnellen Dreitakt, der nicht sehr häufig begegnet. Nach zwei zierlichen Menuetten folgen noch zwei Bourrées, deren zweite Oboen und Fagott solistisch übernehmen. Die Suite wird durch zwei Passepieds mit voll kontrapunktischer Kunst verknüpften Melodien abgeschlossen.

Günter Bialas, heute einer der profiliertesten Komponisten Westdeutschlands, wurde 1907 in Bielschowitz (Oberschlesien) geboren. Nach musikwissenschaftlichen, musikpädagogischen und kompositorischen Studien in Breslau und Berlin war er vor seiner Einberufung zum Kriegsdienst zunächst als Musikstudienrat und als Theorielehrer am Institut für Musikerziehung der Universität Breslau tätig. 1945 bis 1947 wirkte er als Leiter des Münchner Bachvereins, 1947 war er Kompositionslehrer an der Weimarer Musikhochschule und wurde noch im gleichen Jahre als Dozent an die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold berufen (1950 Ernennung zum Professor). Seit 1959 lehrt Bialas, der mit verschiedenen westdeutschen Musikpreisen ausgezeichnet wurde, als Professor an der Musikhochschule in München. Sein kompositorisches Schaffen

umfaßt Orchesterwerke (u. a. „Romanzero“, 1955, „Serenata“, 1955, „Sinfonia piccola“, 1960), Solokonzerte, Kantaten, Motetten, zahlreiche Kammermusikwerke, Chöre und Lieder, Hörspielmusiken, eine Schöpfungsgeschichte nach Martin Buber („Im Anfang“) und eine Oper nach Musäus und Grillparzer („Hero und Leander“, 1966).

Günter Bialas hat einmal gesagt: „Ich schätze die gut durchdachte Konstruktion eines Werkes; gegen konstruierte Musik aber empfinde ich Widerwillen. Kontrapunkt muß man gelernt haben, um ihn nachher über Bord werfen zu können.“ Eine für den Komponisten typische Aussage, gehört er doch zu den „unbequemen“ Persönlichkeiten der zeitgenössischen Musik, die sich, obwohl klar profiliert, in kein geläufiges Schema pressen lassen. Immer zeigt er sich bemüht, „zwischen emotionalem Musizieren und spekulativen Aspekten eine Brücke zu schlagen“. Beide Möglichkeiten interessieren ihn. Seit den fünfziger Jahren hat er einen spezifisch modernen, persönlich-charakteristischen Schaffensweg beschritten. Ausgehend von Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Hindemith, Bartók, Strawinsky, Schönberg und Webern, ohne von ihnen allein bestimmt zu sein, nahm er auch die sogenannten „avantgardistischen“ (seriellen, postseriellen, aleatorischen, konkreten und elektronischen) Kompositionsverfahren zur Kenntnis, sich ihnen freilich nicht unterwerfend oder sie als „Mode“ mitmachend. Er bedient sich, wenn es ihm geboten erscheint, bestimmter neuer Kompositions- und Spieltechniken, läßt sich jedoch von diesen nicht das Gesetz und Wesen seiner Musik diktieren. Auch in der heute zur DDR-Erstaufführung gelangenden Musik in zwei Sätzen für Harfe und Streicher aus dem Jahre 1966 tritt uns der zu stilistischer Eigenständigkeit vorgestoßene Komponist mit einer den eigenen Stil und Charakter nicht verleugnenden Adaption punktueller und serieller Techniken gegenüber, zugleich bestrebt, den strukturell-spekulativen Aspekt der Komposition mit emotionaler Aussage zu verbinden. Das Solainstrument kann seine vielfältigen Möglichkeiten über dem fein ausgewogenen Klanggefüge der Streicher in virtuoser, wenn auch unkonventioneller Weise entfalten. Es eröffnet dann sich in langsamer Bewegung, aus aparten Farbtupfen entwickelnden ersten Satz und dominiert auch im lebhaften zweiten Satz, der in seiner Mitte eine ruhige, reizvolle Harfen-„Kadenz“ aufweist. Hinzuweisen ist noch auf die differenzierte, effektvolle Streicherbehandlung des Stückes (Glissandi usw.).

Wie die impressionistischen Maler die feinen Linien zugunsten der Farbe zurücktreten ließen, gab Claude Debussy, der Begründer und unübertroffene Meister des musikalischen Impressionismus, die formale Symmetrie im Musikalischen auf und verabsolutierte die Farbwerte 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, Quart- und Quintenparallelen, die Verwendung der exotischen Ganztonskala – das ist Debussys Handwerkszeug, mit dem er unbekümmert an der traditionell-tonalen Ordnung rüttelt, wie sein expressionistischer Antipode Arnold Schönberg, der seinerseits die melodische Linie verabsolutierte. Die Einmaligkeit von Debussys Stil schloß jedoch nicht aus, daß er eine große musikgeschichtliche Anregerrolle gespielt hat.

Die *Zwei Tänze für Harfe und Streichorchester* schrieb der Komponist im Frühjahr 1904. Sie entstanden im Auftrag der Firma Pleyel, deren Direktor Gustave Lyon, dem die Stücke auch gewidmet sind, gerade eine sogenannte chromatische Harfe fertiggestellt hatte, ein Instrument, dem allerdings nur eine kurze Lebensdauer beschieden war. Debussys Harfenkomposition diente als Wettbewerbsstück am Brüsseler Konservatorium, an dem soeben eine Klasse für diese neue Harfe eingerichtet worden war; zur öffentlichen Erstaufführung gelangte sie am 6. November 1904 in den Pariser „Concerts Colonne“.

Das reizvolle kleine Werk besteht aus zwei Teilen, die unmittelbar ineinander übergehen: „Danse sacrée“ (sakraler Tanz) und „Danse profane“ (weltlicher Tanz). Die „Danse sacrée“, im Dreihalben-Takt geschrieben, beginnt mit einer pentatonischen, getragenen Melodie der Streicher. Unverbundene Dreiklangsparellenen und parallele Quinten- und Quartenaakkordfolgen der Harfe mit unverkennbar ostasiatischem Kolorit bestimmen die musikalische Substanz des Tanzes, der mit glitzernden Zweiunddreißigstel-Quintolen des Soloinstrumentes zum zweiten Stück überleitet. Die „Danse profane“ ist ein Tanz im Dreivierteltakt, eine Art bizarrer Walzer von kapriziös-pikantem Charakter. Die wichtigsten Motive der virtuosen, rasche Dreiklangfolgen, Akkordbrechungen, perlende Trillerketten und zahlreiche andere Verzierungen enthaltenden Komposition sind ein walzerartiges Hauptmotiv, das zuerst wie ein Begleitmotiv klingt und später verschiedenartig variiert wird, und eine wiederum pentatonische, exotische Melodie.

Tschaikowskis Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74 entstand 1893, im letzten Lebensjahre des Komponisten, und wurde kurze Zeit vor dem Tode des großen russischen Meisters in Petersburg uraufgeführt. Tschaikowski, der das Werk selbst dirigierte, trat damit zum letzten Male in der Öffentlichkeit auf. Die „Sechste“, das letzte große Werk des Komponisten, stellt schlechthin einen Gipfelpunkt in seinem gesamten Schaffen dar. Sie wurde tatsächlich sein „bestes Werk“, wie Tschaikowski mehrfach während der Arbeit an der Sinfonie geäußert hatte. Sie wurde zugleich sein Requiem.

„Du weißt, daß ich im Herbst eine zum größten Teil schon fertig komponierte und instrumentierte Symphonie vernichtete, und das war gut, denn sie enthielt wenig Wertvolles und war nur ein leeres Tangeklingel ohne wirkliche Inspiration. Während der Reise kam mir der Gedanke an eine neue Symphonie, diesmal eine Programmsymphonie, deren Programm aber für alle ein Rätsel bleiben soll... Dieses Programm ist durch und durch subjektiv... Der Form nach wird diese Symphonie viel Neues enthalten, unter anderem wird das Finale kein lärmendes Allegro, sondern im Gegenteil ein sehr langgedehntes Adagio sein.“ Diese Briefstellen des dreiundfünfzigjährigen Tschaikowski an seinen Neffen Wladimir Dawidow zeigen, aus welcher Situation heraus die „Sechste“ entstanden ist. Die äußeren Lebensumstände des Meisters waren mit zunehmendem Alter durch sich steigernde Ruhelosigkeit, innere Gegensätzlichkeit und Zerrissenheit gekennzeichnet. Nur die Flucht in rastloses Schaffen verhalf ihm zu relativem Gleichgewicht. Leidenschaftlichster, unmittelbarster Ausdruck der ihn bewegenden, ja fast zerreißenen Gegensätze wurde seine

sechste Sinfonie. „In diese Sinfonie“, schrieb Tschaikowski, „legte ich ohne Übertreibung meine ganze Seele; ... ich liebe sie, wie ich nie zuvor eine meiner Schöpfungen geliebt habe.“ Wie viele seiner letzten Werke ist auch die „Sechste“ von leidvollen Stimmungen durchzogen, aber nie im Sinne pessimistischer Hoffnungslosigkeit, Todessehnsucht oder willensloser Passivität. Auch im Ausdruck des Tragischen, der Klage, schwingt bei Tschaikowski seine leidenschaftliche Liebe zum Leben mit, seine Überzeugung von den erstaunlichen Kräften der menschlichen Seele, seine Verehrung für alles Schöne und Gute im Leben des Menschen und in der Natur. Unter den nachgelassenen Papieren des Komponisten fand sich ein Programmwurf für die „Sechste“, nach dem die eigentliche Idee des Werkes mit dem Wort „Leben“ charakterisiert wird. Diese Idee, die ganz allgemein das Auf und Ab der dargestellten Stimmungen deutlich macht, aber durchaus in einem innigen Zusammenhang mit dem Leben des Komponisten steht, hilft dem Hörer beim Verständnis des Werkes, wenn es sich auch ganz und gar nicht um ein „Programm“ im Sinne der illustrativen Programmatik Berlioz', Liszts oder Richard Strauss' handelt.

Tschaikowskis Bruder Modest erzählt uns in seiner Biographie, wie die sechste Sinfonie ihren Beinamen „Pathétique“ erhielt. Am Tage nach der Uraufführung grübelte der Komponist über einen treffenden Titel für sein neuestes Werk, dessen ursprünglicher Name „Programmsinfonie“ ihm plötzlich nicht mehr gefiel. Modest schlug ihm „Tragische Sinfonie“ vor, aber auch das mißfiel ihm. „Ich verließ bald darauf das Zimmer, bevor Peter Iljitsch noch zu einem Entschluß gekommen war. Da fiel mir plötzlich die Bezeichnung ‚Pathétique‘ ein. Sogleich kehrte ich wieder ins Zimmer zurück – ich erinnere mich noch so deutlich daran, als ob es gestern gewesen wäre! – und schlug sie Peter Iljitsch vor, der begeistert ausrief: ‚Ausgezeichnet, Modi, bravo! Pathétique‘ – und dann setzte er in meiner Gegenwart den Titel ein, durch den die Sinfonie überall bekannt geworden ist.“

Wenn Tschaikowski in formaler Hinsicht von „viel Neuem“ in seiner „Sechsten“ spricht, so gilt das für die enorme Gegensätzlichkeit der Themen und der daraus resultierenden Verarbeitung sowie für die Umstellung der Sätze gegenüber der traditionellen Norm. Diese Sätze wiederum sind im einzelnen durch eine große Strenge, Klarheit und Konsequenz des Aufbaus gekennzeichnet. Sie bedingen sich gegenseitig im Sinne aussagemäßiger Kontraste, sind aber auch durch gemeinsame Elemente miteinander verbunden (Tonfortschreitungen; spezifisch nationaler Charakter).

Der inhaltliche Schwerpunkt der Sinfonie ist wohl der erste Satz, ein komplizierter Sonatenhauptsatz. Bereits in der melancholischen Adagio-Einleitung spricht sich das Kernmotiv des nachfolgenden Allegro-Satzes aus, dort allerdings ins Erregte gesteigert. Lichter, freudvoller ist das kontrastierende zweite Thema in den sordinierten Violinen angelegt. Aus dem Kampf dieser konträren Stimmungen entwickelt sich eine teils leidenschaftlich-dramatische, teils lyrisch-innige Musik, auf die sich die Bezeichnung „Pathétique“ bezieht. Der zweite Satz (Allegro con grazia) hat elegant-tänzerischen, ja walzerartigen Charakter. Der ungewöhnliche $\frac{3}{4}$ -Rhythmus verweist auf die russische Volksmusik. Heitere, anmutige Stimmungen herrschen vor, lediglich im Mittelteil (con dolcezza e flébile) klingen die Nachtseiten des vorangegangenen Satzes als monotone

Melancholie herein. Der dritte Satz (Allegro molto vivace), teils wispernd, teils schwungvoll mitreißend, ist ein mächtiger Bau, der Scherzo und Marsch innig verknüpft. Abweichend von der Tradition des sinfonischen Zyklus, hat Tschai-kowski als Finale einen langsamen Satz geschrieben, ein Adagio lamentoso, das in seiner tragischen Haltung an den ersten Satz anschließt, in seiner Schilderung des Leides in denkbar großem Gegensatz zu den beiden lebens-bejahenden Mittelsätzen steht. Zwei Themen stehen miteinander in einem ge-spannten Verhältnis. Die Coda ist inhaltlich der Einleitung der Sinfonie ver-wandt. Ein Bogen wird geschlagen, ein Kreis geschlossen. Anfangs- und Schluß-klang entsprechen sich fast völlig: tiefe Streicher und Fagott in tiefster Lage in Molldreiklängen.

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNGEN:

11. und 12. Mai 1968, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal

15. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Kurt Masur

Solist: Ralph Kirkpatrick, USA, Cembalo

Werke von J. S. Bach, Mozart, de Falla und Ravel

Freier Kartenverkauf

24., 25. und 26. Mai 1968, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal

Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr Dr. Dieter Härtwig

10. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Norman Del Mar, England

Solist: Jaroslav Josifko, ČSSR, Flöte

Werke von Mozart, Hurník und Mahler

Anrecht A

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1967/68 – Chefdirigent: Kurt Masur

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Druck: Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft Dresden, Zentrale Ausbildungsstätte

40959 III 9 5 1,8 468 ItG 009/34/68