

„Es ist immer eine gute, warme, innerliche Musik, wie der Mensch, der sie gemacht hat“ – äußerte einmal zurecht Ernst Klenck über die Tansprache des heute 76-jährigen französischen Komponisten **Darius Milhaud**. Und Milhaud selbst, einst neben Arthur Honegger wohl die kraftvollste Erscheinung der „Gruppe des Six“, sagte über seine Herkunft: „Meine musikalische Bildung ist ausschließlich durch den lateinisch-mitteländischen Kulturkreis bestimmt, was sich schon daraus erklärt, daß ich aus einer sehr alten jüdischen Familie der Provence stamme. Die südliche, besonders auch die italienische Musik hat mir immer sehr viel gesagt ...“ 1939 emigrierte Milhaud vor dem Faschismus in die USA und lebte 1948 wieder in seine Heimat zurück, neben ausgedehnter kompositorischer Arbeit auch pädagogische Zentren übernehmend. Von seiner inneren schöpferischen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit zeugt die Tatsache, daß seine Werkliste heute weit über 400 Titel städtischer Genres umfaßt, die stilistisch kaum auf einen Nennet zu bringen sind. Dabei ist der Komponist, in Wesen und Werk ein typischer Francose und einer der markantesten Vertreter der zeitgenössischen Musik seines Heimatlandes, seit Jahren infolge einer Lähmung an den Rollstuhl gefesselt. Das hindert ihn jedoch nicht, weiterhin zu komponieren, zu unterrichten und (in Sitzen) zu dirigieren (wie beispielsweise beim „Pagan Frühling“ 1966). Paul Collaer, ein hervorragender Kenner des Komponisten, sagte, daß seine Musik keine Entwicklung durchgemacht habe. „Sie war nicht zuerst impressionistisch, dann axonometrisch und später klassisch. Sie ist geboren, wie sie heute ist.“

Gern wandte sich Milhaud der Gattung des Instrumentalkonzertes zu. So schrieb er mehrere Konzerte für Klarinetten, Violine, Violoncello, für zwei Klaviere, Bratsche, Klarinette, Flöte und Violine, ja sogar für Akkordeon, Mundharmonika, Marimba und Schlagzeug. „Das Problem des Konzerts regt mich sehr an. Es besteht darin, daß man einem Instrument und seinem Spieler die Möglichkeit gibt, klangliche Qualitäten und technische Fähigkeiten voll zu entfalten. Ein Konzert muß schwierig und gleichzeitig Musik sein, damit will ich sagen, daß der Komponist die musikalische Struktur respektieren und dennoch dem Virtuosen die Möglichkeit geben muß, mittels seiner Fähigkeiten zu zeigen.“

In diesem Sinne ist die **Fantasie für Klavier und Orchester „Der Karneval von Aix“** (1906) ein regelrechtes Klavierkonzert und zugleich ein typisches Zeugnis milhaudischen Schöpferums, Eleganz und Raffinesse, Gedächtnis und verschwenderisches Nebeneinander der musikalischen Gedanken kennzeichnen das prägnante, virtuose Werk ebenso wie einprägsame Melodik, lebendige Polytonalität und -rhythmik, Formklarheit und schillernde Orchesterfarben. Daß das Erlebnis des Jazz wie auch der Tanzmusik der 20er Jahre – neben exotischen Anregungen – für Milhaud von Bedeutung war, ist in der Lockerheit und Spritzigkeit mancher melodischer und rhythmischer Wendungen zu spüren. Außerdem erweist sich das Stück als inspiriert von altitalienischer Musik, auch etliche Serenadenthemen aus Sardinien wurden benutzt. Das Werk vereinigt zwölf instrumentale Ausschnitte aus Milhauds Ballett mit Gesang „Sarda“ nach einem Libretto von Albert Flament (Paris 1924), das ein Thema aus der *Commedia dell'arte* gestaltet – eine Mischung von Clownerien und Liebesintrigen, ein „hochkompliziertes Durcheinander von Verkleidungen und Myifikationen“. Der Komponist wählte verschiedene Bilder und Charaktere der *Commedia dell'arte* aus, die sich dafür eigneten, an einem Karneval teilzunehmen, grupperte sie zusammen und nannte das Stück „Der Karneval von Aix“ (Aix-en-Provence ist sein Geburtsort). Die Uraufführung erlebte das geist- und schwingvolle, spielerisch-ironisch-lustige Werk 1926 durch das New Yorker Sinfonieorchester unter der Leitung von Willem Mengelberg mit dem Komponisten als Solisten, der die szenische Komposition später sehr oft selbst interpretierte.

„Die Haupteigenschaften meiner Musik sind leidenschaftlicher Ausdruck, innere Glut, rhythmischer Schwung und überraschende Wendungen“, schrieb **Hector Berlioz**, der große französische Komponist, glänzende Instrumentalist, ei-

gentliche Begründer der Programm-Musik und Schöpfer der sinfonischen Dichtung, in seinen Lebenserinnerungen. Berlioz' Musik, die Frucht eines genialen Musikers, aber auch eines von außergewöhnlicher Überanstrengung gekennzeichneten schweren Lebens, spiegelt die gesellschaftliche und geistige Widersprüchlichkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider, insbesondere die typischen Wesenszüge der Menschen jener Epoche. Ausgehend von Beethovens Pastoral-Sinfonie, in welcher der Wiener Klassiker beknüppelt „mehr Ausdruck der Empfindung als Melodie“ verlangt hatte, machte der französische Meister die Musik zum Ausdrucksmittel seiner dichterisch-programmatischen Vorstellungen. Dabei erschloß er dieser Kunst einen völlig neuen Gefühlsgehalt, eine faszinierende Bichtigkeit, die ihn zum „realistischen Romantiker“ werden ließ. Obwohl der Komponist die aufbrechende Leidenschaftlichkeit des romantischen Menschen des romantischen Zeitalters in seiner Musik gestaltete, dem typisch romantischen Ichakt in der Kunst, den schroffen Stimmungsgegensätzen, die jene Zeit liebte, folgte, wurde Berlioz' Schaffen von seinen Zeitgenossen zweispaltig aufgenommen.

Er besaß einen einmaligen Klangeinstimm. Durch Steigerung der Ausdrucksmittel und des Umfangs des Orchesterapparates erzielte er phantasie- und ungewöhnlich neue Klangwirkungen. Das Orchester wurde bei ihm zu einem Instrument, mit dem er wirksame und klangfarbene „Sensationen“ hervorbrachte. Mendelsohn erregte sogar die Empfindung, daß die musikalische Erfindung bei Berlioz durch eine „instrumentalisierte“ ersetzt wurde. Neben der großen Aniegegarie, die Hector Berlioz namentlich für Musiker wie Liszt, Wagner und Richard Strauss, als Schöpfer des modernen Orchesters und glänzender Klangzauberer, spielte, darf man jedoch in dem Meister getrost einen der ganz großen französischen Komponisten sehen.

Die **Ouvertüre „Der römische Karneval“**, ein glänzendes, turbulentes Orchesterstück voller lebendiger Rhythmen, überschäumender Phantasie und kapriziöser Heiterkeit, entstand als zweite Ouvertüre zu seiner Oper „*Berenucci Cellini*“ im Jahre 1844. Deshalb enthält das Stück zwei Themen aus der Oper: das Thema des Karnevalschemas mit seinem schwingvollen italienischen Saltarello-Rhythmus und das lyrische Thema aus dem Liebesduett des ersten Aktes, das einen scharfen Kontrast zu der tänzerisch-ausgelassenen Grundatmosphäre der Ouvertüre schafft. Der Titel sagt alles über den Inhalt des Stückes: Volksfreude, zündendes, lebensvolles Karnevalsgeicheren mit Liebesgeflüster, Maskentreiben und wirbelndem Kehraus.

Dr. Dieter Härtwig

#### VORANKÜNDIGUNGEN:

25. und 26. Oktober 1968, jeweils 19.30 Uhr, Kurgasse 4

1. AUSSERGEORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Kurt Masur

Solisten: Stefan Ostry, VR Ungarn Berlin, Szeged

Werke von Mozart, Egl. und Strauss

Friedr. Kautzschke

27. Oktober 1968, 19.30 Uhr, Landhaus-Saal

2. LANDHAUS-KONZERT

Werke von Boccherini, Buxtehude und Beethoven

Arbeits- D und Treier Kautzschke

Programmblätter des Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1968/69 – Chefredigent: Kurt Masur

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Druck: Großschmied Großbetrieb Volkshochschulbuch Dresden, Zentrale Aufbildungsstelle

4229 III 9 5 7 33 1968 HD 090/81.08

dresdner  
philharmonie

2. ZYKLUS-KONZERT 1968/69

Freitag, den 18. Oktober 1968, 19.30 Uhr

Sonnabend, den 19. Oktober 1968, 19.30 Uhr

## 2. ZYKLUS-KONZERT

MUSIK UND IDEE

Dirigent: Lothar Seyfarth

Solist: Günter Kooz, Leipzig, Klavier

Werner Egk  
geb. 1901

Seite aus dem Ballett „Abrahas“  
Der Pakt (Allegro giusto)  
Die Verstrickung (Adagio)  
Pandämonium – In der Hölle (Allegro molto – Presto)  
Die Begleitung – Faust und Margarethe  
(Andante tranquillo – Allegro)

Franz Liszt  
1811–1886

Totentanz (Danse macabre) – Paraphrase über „Dies irae“  
für Klavier und Orchester  
Erstaufführung

PAUSE

Darius Milhaud  
geb. 1892

Le Carnaval d'Aix (Der Karnaval von Aix) – Fantasie für  
Klavier und Orchester  
Le Cors – Tartaglia – Isabelle – Rosetta – Le bon et le  
mauvais tuteur (Der gute und der böse Vormund) – Coviello –  
Le Capitaine Cartuccia – Polichinello – Polka – Cincio –  
Souvenir de Rio (Tango) – Finale  
Erstaufführung

Hector Berlioz  
1803–1869

Le Carnaval Romain (Der Römische Karnaval) – Overture  
caractéristique für großes Orchester op. 9  
Allegro assai con fuoco – Andante sostenuto – Allegro  
vivace

GÜNTER KOOZ wurde 1929 in Göttinge geboren. Erste Klavierkonzerte erhielt er im Alter von fünf Jahren bei W. Schmidt, erste Konzerte mit Orchester gab er 1946. Bis 1949 studierte er an der Leipziger Musikhochschule bei Prof. Rudolf Fischer, 1949 wurde er Assistent, 1951 Dirigent für Klavier, 1961 Abteilungsleiter für Instrumentalmusik am gleichen Institut. 1948 erhielt der Künstler den ersten Preis-Lit. Preis in Weimar, 1953 einen Bach-Preis in Leipzig, und 1963 den Kunstpreis der DDR. 1958 wurde er zum Professor ernannt. Günter Kooz konzertierte mit allen führenden Orchestern der DDR und unterhielt u. a. Konzerte mit: a. a. a. Felsen, der CSSR, nach Bulgarien, Rumänien, Albanien, Österreich, Italien, China, in die Sowjetunion und nach Westdeutschland. Mit der Dresdner Philharmonie konzertierte er in den Jahren 1952, 1967 wiederholte Male.



### ZUR EINFÜHRUNG

„Die Musik von Werner Egk ist vor allem lebendig, kraftvoll und farbig. Ihre Stärke stammt aus den gleichen Quellen, die die Meisterwerke unseres Jahrhunderts gespeist haben. Seine Musik begnügt sich keineswegs mit der Rückwendung zu neoklassizistischen Formeln, die uns so häufig enttäuscht haben. Sie ist auch frei von jenem übertriebenen Konstruktivismus, der durch sterile Kompliziertheiten gewisse Werke nur zum Vergnügen von Spezialisten ohne jede Wirkung auf den unvoreingenommenen Hörer herangebracht hat und der sich in vielen Fällen in allzu starker Abhängigkeit von der romantischen Epoche befindet. Egks Sprache ist direkt, manchmal unwüchsig, häufig kalter Charme, sie berührt den Hörer unmittelbar und ist allgemein verständlich.“ So äußerte sich einmal der Schweizer Komponist Arthur Honegger über Werner Egks Kunst, des Schöpfers so vielgespielter, weil höchst theaterwirksamer Opern wie „Die Zaubergeige“, „Peer Gynt“ und „Der Revisor“ oder Ballettwerke wie „Joan von Zarissa“ und „Abrahas“. Der in Augsburg, Frankfurt und München – hier bei Carl Orff – ausgebildete, 1930 bis 1933 Direktor und Kompositionsprofessor der Westberliner Musikhochschule, seit 1950 Präsident des westdeutschen Komponistenverbandes, mit der Musikstadt Dresden seit langem eng verbunden, gehört fraglos zu den populärsten Komponistenpersönlichkeiten der zeitgenössischen deutschen Musik. Das dankt er vor allem seinem urmächtigen bolschewistischen Musikkontext, mit dem er Anregungen von Strauss, Scriabin und der französischen Musik assimilierte und zu einer eigenständigen, bildhaft-plastischen, ja „schaubaren“ Tanzsprache gelangte.

Sein Faust-Ballett „Abrahas“ (1947), eines der gelungensten Tanzwerke unserer Zeit, ist ein beachtendes Beispiel seiner innigen Bindung an die Tanzbühne. Über Handlung und Musik dieses Stückes teilte der Komponist u. a. folgendes mit: „Die Handlung folgt nicht dem ... Goethe'schen Faust, sondern ist vielmehr angeregt durch die ... ablosen Volkssagen von Dr. Faust. Wie in der Mehrzahl dieser Sagen ist auch im „Abrahas“ die Erlösungsidee aufgegeben. An ihre Stelle tritt die ausweglose Katastrophe als Sinnbild einer millionenfach beständigen Erfahrung: Faust, der Schuldige, wird bestraft, Margarethe, die Unschuldige, mit ihm vernichtet.

Was die Musik betrifft, so ist es eine jedem Tänzer bekannte Tatsache, daß die rhythmische Kontinuität eines Musikstückes den Körper löst und die Schwünge frei und Sprünge elastisch macht. Im Gegensatz dazu kommt das rubato, der Tempowechsel, und das Improvisatorische, die sich frei entfaltende Bewegung. Das bedeutet, daß alles Unterhaltende, Psychologisierende oder sonstige außermusikalisch Bedingte beim Bau einer Ballettmusik ausscheiden sollte und daß es den Tanz eher stört als unterstützt, wenn ein Musiker sich von der eigentlich musikalischen Domäne entfernt. ... Dagegen hat sie sich mit dem Tanz in allen Funktionen zu teilen, die im Drama dem Wort und dem Gedanklichen zugewiesen sind.“

Das Ballett spiegelt in fünf Bildern die handlungsmäßigen Schwerpunkte der Faustsage wider: den Pakt, die Verstrickung, das Pandämonium, das Trugbild, die Begleitung. Die zum Komponisten zusammengestellte Konzertsuite bringt in gestrafter, gefürzter Form vier dieser Ballett-Teile; auf das „Trugbild“ wird gänzlich verzichtet. Heinrich Stobbe charakterisierte die musikalischen Höhepunkte des Werkes folgendermaßen: „Liebeszene Faust-Archispos (2. Satz): die erotische Atmosphäre ist in dem schwankend-erregenden Gedanken eingefangen, der, von Streichern leise umhüllt, die ganze Szene beherrscht – bis zu den dröhnenden Blechbläsern, die die Flucht des Paares begleiten. ... Das Pandämonium (3. Satz) zeigt Faust und Archispos auf dem Höhepunkt ihrer Liebesszene, umwirbelt von den Trabanten Satanas. Die gesamte Musik ist ein un-aufhaltend sich steigendes Wechselspiel von heftigen Rhythmen und girenden, peitschenden Streicherfiguren. Auf dem Höhepunkt des Liebesspiels wird das ganze Orchester ein hämmerndes und stoßendes Schlagzeug.“ Die Musik strebt über die handlungsmäßige Interpretation hinaus zu einer „magisch-sinnlichen“ Faszination des Hörers. Abrahas gilt als ein magisches Schlüsselwort aus der Gnostik.

Franz Liszt war eine der bedeutendsten Erscheinungen in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Als Pianist, als Klavierkomponist und Komponist großangelegter programmatischer Tonwerke – die Durchbildung der Programm-Musik im Anschluß an Hector Berlioz war eine seiner entscheidendsten Leistungen – sowie als sozialer und organisatorischer Anreger des Musiklebens erworb er unschätzbare Verdienste. Gewiß erscheint uns manches in seiner Musik heute nicht zeitgebunden und in seiner Wirkung ferneregerückt – doch darf nicht verkannt werden, daß Liszt trotz starker Betonung des virtuosischen Elements, der großen, uns häufig etwas äußerlich-poetisch anmutenden Klanggebilde stets bestrebt war, seinen Werken einen geistigen Gehalt zu geben, was auch auf das in unserem Konzert erklingende Werk, ein typisches Beispiel listischer Programm-Musik, zutrifft. Der Totentanz (Danse macabre), Konzertstück für Klavier und Orchester, entstand unter mehrfachen Umarbeitungen in den Jahren 1838 bis 1839, wurde Hans von Bülow gewidmet, der ihn auch 1865 erstmalig in Leipzig auführte. Das zeitweilig höher als die beiden Klavierkonzerte Liszts in der Gunst von Hörern und Spielern stehende Stück verdankt seine Entstehung einer Anregung durch ein Bild „Triumph des Todes“ aus Pisa. Es handelt sich um eine Paraphrase über den alten Kirchengesang „Dies irae, dies illa, solvet saecula in favilla“ (Tag des Zorns, jener Tag, der die Welt in Staub zerläßt), denn der Komponist legte dieses Thema – wie Berlioz im „Hexameron“ seiner „Phantasischen Sinfonie“ – sechs Variationen zugrunde, in denen er schauerlich-düstere, gausig-spukhafte Stimmungen gestaltete.