

„Es ist immer eine gute, warme, innerliche Musik, wie der Mensch, der sie gemacht hat“ – äußerte einmal zutreffend Ernst Krenak über die Tonsprache des heute 76-jährigen französischen Komponisten Darius Milhaud. Und Milhaud selbst, einst neben Arthur Hönigger 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 südfranzösische, besonders auch die italienische Musik hat in mir sehr viel gesagt.“ 1939 emigrierte Milhaud vor dem Faschismus in die USA und kehrte 1948 wieder in seine Heimat zurück, neben ausgedehnter kompositorischer Arbeit auch pädagogische Ämter übernehmend. Von seiner immensen schöpferischen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit zeugt die Tatsache, daß seine Werkliste heute weit über 400 Titel sämtlicher Gattungen umfaßt, die stilistisch kaum auf einen Nenner zu bringen sind. Dabei ist der Komponist, in Wesen und Werk ein typischer Franzose 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 „Früher Frühling“ 1966). Paul Calloer, ein hervorragender Kenner des Komponisten, sagte, daß seine Musik keine Entwicklung durchgemacht habe: „Sie war nicht zuerst impressionistisch, dann avantgardistisch und später klassisch. Sie ist geboren, wie sie heute ist.“

Dem wendete sich Milhaud der Gattung des Instrumentalkonzertes zu. So schrieb er mehrere Konzerte für Klavier, 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 seinen Spielern die Möglichkeit gibt, klangliche Qualitäten und technische Fähigkeiten voll zu entfalten. Ein Konzert muß schwierig und gleichzeitig Musik sein, denn ich sage, daß der Komponist die musikalische Struktur respektieren und dennoch dem Virtuosen die Möglichkeit geben muß, mühelos seine Fähigkeiten zu zeigen.“

In diesem Sinne ist die *Fantasia für Klavier und Orchester „Der Karneval von Aix“* (1926) ein regelrechtes Klavierkonzert und zugleich ein typisches Zeugnis milhaudischer Schöpfertum, Eleganz und Raffinesse, Gedringtheit und verschwenderisches Nebeneinander der musikalischen Gedanken kennzeichnend: 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 „Soleil“ nach einer Libretto von Albert Flament (Paris 1924), das ein Thema aus der *Commedia del arte* gestiftet – eine Mischung von Clownereien und Liebesintrigen, ein hochkompliziertes Durcheinander von Verkleidungen und Mystifikationen. Der Komponist wählte verschiedene Bilder und Charaktere der *Commedia del 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 schwungvolle, spielerisch-nachholende Werk 1926 durch das New Yorker Sinfonieorchester unter der Leitung von William Mengelberg mit dem Komponisten als Solisten, der die reizvolle 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 Instrumentator, ei-

gentliche Begründer der Programmmusik und Schöpfer der antonischen 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 Widersprüche der Menschen jener Epoche. Ausgehend von Beethovens Postromantizität, in welcher der Wiener Klassiker bekanntlich „mehr Ausdruck der Empfindung als Melodie“ verlangt hatte, machte der französische Meister die Musik zum Ausdrucksträger seiner dichterisch-programmatischen Vorstellungen. Dabei erschloß er dieser Kunst einen völlig neuen Gefühlsgehalt, eine faszinierende Bildhaftigkeit, die ihn zum „ästhetischen Romantiker“ werden ließ. Obwohl der Komponist die aufbrechende Leidenschaftlichkeit des französischen Menschen des romantischen Zeitalters in seiner Musik gestiftete, dem typisch romantischen Ichakt in der Kunst, den scharfen Stimmungsgegensätzen, die jene Zeit liebte, huldigte, wurde Berlioz' Schaffen von seinen Zeitgenossen zwiespältig aufgenommen.

Er besaß einen einmaligen Klanginn. Durch Steigerung der Ausdrucksmittel und des Umfangs des Orchesterapparates erzielte er phantastisch-ungewöhnlich neuartige Klangwirkungen. Das Orchester wurde bei ihm zu einem Instrument mit dem er virtuose und Klangfarben-„Sensationen“ hervorbrachte. Meistens entsteht sogar der Eindruck, daß die musikalische Erfindung bei Berlioz durch eine „instrumentenobrische“ ersetzt wurde. Neben der großen Anregerrolle, 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, übersäuernder Franzosen und kapriciöser Heiterkeit, entstand als zweite Ouvertüre zu seiner Oper „Benvenuto Cellini“ im Jahre 1844. Deshalb enthält das Stück zwei Themen aus der Oper: das Thema des Karnevalstanzes mit seinem schwebenden italienischen Saltarello-Rhythmus und das lyrische Thema aus dem Liebesduett des ersten Aktes, das einen zärtlichen Kontrast zu der innerlich ausgelassenen Grundatmosphäre der Ouvertüre schafft. Der Titel sagt alles über den Inhalt des Stückes: Volksfreude, zündendes, lebensvolles Karnevalsgeschehen mit Liebesgölüster, Maskentreiben und wirbelndem Keksau.

Dr. Dieter Hörtwig

VORABENDSTUNDEN

21. und 22. Oktober 1966, jeweils 19.30 Uhr, Kongresshaus

1. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Kurt Masur
Solisten: Silvio Garcia, VR Ungere Berlin, Beppie
Werke von Mozart, Tzig und Strauss

Form: Kartenverkauf

27. Oktober 1966, 19.30 Uhr, Landhaus-Saal

2. LANDHAUS-KONZERT

Werke von Beethoven, Bartók und Brahms

Anwalt: Dr. Hans Körtner/Konert

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spätestens 1966 01 – Christitzgasse: Kurt Masur
Redaktion: Dr. Dieter Hörtwig
Druck: Grafischer Großbetrieb Volkswirtschaftlich-Gesellschaft, Zentraler Auftragsvertrieb
0274 31 9 5 8, 65 300 (40. 000 01) 00

dresdner
philharmonie

I. KONZERT IM ANRECHT C

Sonntag, den 20. Oktober 1968, 19.30 Uhr

1. KONZERT IM ANRECHT C

Dirigent: Lothar Seyforth

Solist: Günter Kootz, Leipzig, Klavier

Werner Egek
geb. 1901

Suite aus dem Ballett „Abraxas“
Der Falsch (Allegro giusto)
Die Verstrickung (Adagio)
Pandamonium – in der Hölle (Allegro molto – Presto)
Die Begleichung – 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 Karneval von Aix) – Fantasie für
Klavier und Orchester**
Le Casse – Tattaglia – Isabelle – Rosetta – Le bon et le
mauvais teufel (Der gute und der böse Vermand) – Cavella –
Le Capitaine Cartuccia – Polichinelle – Polka – Cincio –
Souvenir de Rio (Tango) – Finale
Erstaufführung

Hector Berlioz
1803–1869

**Le Carnaval Romain (Der Römische Karneval) – Ouvertüre
caractéristique für großes Orchester op. 9**
Allegro assai con fuoco – Andante sostenuto – Allegro
vivo

GÜNTER KOOTZ, wurde
1909 in Osnitz geboren. Seine
Klassikstudien absolvierte er im
Alter von fünf Jahren bei
W. Schreier, seine Konzerte mit
Orchester gab er häufig. 1942
bis 1949 studierte er an der
Leipziger Musikhochschule bei
Prof. Rudolf Fischer. 1948 wurde
er Assistent, 1951 Dozent an
Klavier. 1963 Abteilungsleiter
für Instrumentalmusik an der
Hochschule. 1958 erhielt der
Künstler den ersten Preis-Liszt.
Rudolf in Weimar. 1950 einen
Bach-Preis in Leipzig und 1963
den Kantaten der DDR. 1964
wurde er zum Professor ernannt.
Günter Kootz konzertierte mit
einem führenden Orchester der
DDR und unter anderem u. a. Kon-
zertreisen nach Polen, der
CSSR, nach Bulgarien, Russ-
land, Albanien, Österreich, Ita-
lien, China, in die Sowjetunion
und nach Westdeutschland. Mit
der Dresdner Philharmonie kon-
zertierte er in den Jahren 1962–
1967 wiederholte Male.



ZUR EINFÜHRUNG

„Die Musik von Werner Egek ist vor allem lebendig, kraftvoll und farbig. Ihre
Stärke stammt aus den gleichen Quellen, die die Meisterwerke unseres Jahrhun-
derts gepeigt 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 stürmische Kompliziertheit
gewisse Werke nur zum Vergnügen von Spezialisten ohne jede Wirkung auf
den unvoreingenommenen Hörer herbeigeführt hat und der sich in vielen Fällen
in allzu starker Abhängigkeit von der romanischen Epoche befindet. Egek
Sprache ist direkt, manchmal urwüchsig, häufig voller Charme, sie berührt den
Hörer unmittelbar und ist allgemein verständlich.“ So äußerte sich einmal der
Schweizer Komponist Arthur Honegger über Werner Egek. Kunst, des Schöp-
fers so vielgespielter, weit höchst theaterwirksamer Opern wie „Die Zaubergeige“,
„Pier Gynt“ und „Der Rensat“, oder Ballettwerke wie „Jean van Zinsat“ und
„Abraxas“, Der in Augsburg, Frankfurt und München – hier bei Carl Orff – Aus-
gebildet, 1950 bis 1953 Direktor und Kompositionsprofessor der Westfälischer
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 urförmlichen bohemischen Musikentwurf, mit
dem er Anregungen von Strauss, Strawinsky und der französischen Musik assi-
milierter und zu einer eigenständigen, bildhaft-plastischen, ja „schaubaren“
Tonsprache gelangte.

Sein Faust-Ballett „Abraxas“ (1947), eines der gelungensten Tonwerke
unserer Zeit, ist ein beachtenswertes Beispiel seiner innigen Bindung an die Tanz-
bühne. Über Handlung und Musik dieses Stückes teilte der Komponist u. a. fol-
gendes mit: „Die Handlung folgt nicht dem ... Goetheschen Faust, sondern ist
vielmehr angeregt durch die ... zahllosen Volksagen von Dr. Faust. Wie in der
Mehrzahl dieser Sagen ist auch in „Abraxas“ die Erlösungsidee aufgegeben. An
ihre Stelle tritt die ausweglose Katastrophe als Sinnbild einer millionenfach beo-
bachteten Erfahrung: Faust, der Schuldige, wird bestraft, Margarethe, die Unschul-
dige, 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 Unterwühlende, Psychologisierende oder sonstige außer-
musikalische 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 alle
Funktionen zu teilen, die im Drama dem Wort und dem Gedanken zugewiesen
sind.“

Das Ballett spiegelt in fünf Bildern die handlungsmäßigen Schwerpunkte der
Faustsage wider: den Falsch, die Verstrickung, das Pandamonium, das Trugbild,
die Begleichung. Die vom Komponisten zusammengestellte **Konzertr Suite**
bringt in getrauer, gekürzter Form vier dieser Ballett-Teile; auf das „Trugbild“
wird gänzlich verzichtet. Heinrich Strobel charakterisierte die musikalischen Höhe-
punkte des Werkes folgendermaßen: „Liebesraus Faust-Archisposa (2. Satz): die
erstickte Atmosphäre ist in dem schwankend-erregenden Gedanken eingetaucht,
der, von Streichern leise umhüllt, die ganze Szene beherrscht – bis zu dem
drehenden Blechsaaransatz, die die Flucht des Paares begleiten ... Das Pan-
demonium (3. Satz) zeigt Faust und Archisposa auf dem Höhepunkt ihrer Liebes-
rauserei, umwirbelt von den Trabanten Satanas. Die gesamte Musik ist im un-
aufhaltsam sich steigenden Wechselspiel von heftigen Rhythmen und girrenden,
peitschenden Streicherfiguren. Auf dem Höhepunkt des Liebessumms wird das
ganze Orchester ein häßliches und wußendes Schlagzeug.“ Die Musik strahlt
über die handlungsmäßige Interpretation hinaus zu einer „magisch-sinnlichen“
Faszination des Hörers. Abraxas gilt als ein magisches Schlüsselwort aus der
Gnostik.

Franz Liszt war eine der bedeutendsten Erscheinungen in der Musik-
geschichte des 19. Jahrhunderts. Als Pianist, als Klavierkomponist und Komponist
großangelegter programmatischer Tonwerke – die Durchbildung der Program-
musik im Anschluß an Hector Berlioz war eine seiner entscheidendsten Leistungen
– sowie als sozialer und organisatorischer Anreger des Musiklebens erwarb er
unerschätzbare Verdienste. Gewiß erscheint uns manches in seiner Musik heute
recht zeitgebunden und in seiner Wirkung ferngerückt – doch darf nicht ver-
kannt werden, daß Liszt trotz starker Betonung des virtuellen Elements, der großen,
und häufig etwas äußerlich-pathetisch anmutenden Klanggebilde stets be-
strebt war, seinen Werken einen geistigen Gehalt zu geben, was auch auf das in
unserem Konzert erklingende Werk, ein typisches Beispiel listzuber Program-
musik, zutrifft. Der **Totentanz (Danse macabre)**, Konzertstück für Klavier
und Orchester, entstand unter mehrfachen Umarbeitungen in den Jahren 1838
bis 1859, wurde Hans von Bülow gewidmet, der ihn auch 1863 erstmalig in Leip-
zig 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 saeculum
in favilla“ (Tag des Zorns, jener Tag, der die Welt in Staub zerläßt), denn der
Komponist legte dieses Thema – wie Berlioz im „Heimatsabbat“ seiner „Phän-
tastischen Sinfonie“ – sechs Variationen zugrunde, in denen er schauerlich-
düstere, grauig-spukhafte Stimmungen gestaltete.