

1 8 7 0 - 1 9 7 0

•resdner
•hilharmonie

5. KONZERT IM ANRECHT C
1970/71

D R E S D N E R P H I L H A R M O N I E

Donnerstag, den 25. Februar 1971, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

5. KONZERT IM ANRECHT C

Dirigent: Kurt Wöss, Österreich

Solistin: Aniko Szegedi, VR Ungarn, Klavier

Béla Bartók
1881–1945

Suite aus der Fantomime
„Der wunderbare Mandarin“ op. 19
Erstaufführung

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3

Allegretto
Adagio religioso
Allegro vivace

PAUSE

Ludwig van Beethoven
1770–1827

Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67
Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro



KURT WÖSS wurde 1947 zum Chefdirigenten des in Wien residierenden „Tonkünstler-Orchesters“ ernannt. 1951 ging er nach Japan und wurde Chefdirigent des japanischen Rundfunks und der Nippon-Philharmoniker. 1953 unternahm er eine Weltreise und dirigierte auf dieser Tour u. a. Orchester wie die Berliner Philharmoniker, New Yorker Philharmoniker, das Conservatoire Orchestre Paris, die Wiener Philharmoniker. 1956 unterschrieb er einen Vertrag als Chefdirigent des Victorian Symphony Orchestra in Melbourne, wo er bis 1960 verblieb. Seither war er Operndirektor in Linz. Gastdirigate führten ihn u. a. nach Italien, Jugoslawien, Schweden, Belgien, in die Schweiz, die DDR, nach Westdeutschland, Südafrika, England, Schottland, Irland, in die Sowjetunion, in die CSSR, in die Türkei. Er ist ständiger Festspiel-dirigent bei den Bregenzer Festspielen und dirigierte wiederholt bei den Salzburger Festspielen sowie den Wiener Festwochen. Ein besonderer Erfolg war das Barcelona-Opern-Festival 1965, bei welchem er Wagners „Siegfried“ in Bayreuther Besetzung zu Gehör brachte. Bei der Dresdner Philharmonie gastierte er erstmals in der Spielzeit 1966/67.

Unter den jüngeren Vertretern der ungarischen Klaviervirtuosen gebührt ANIKO SZEGEDI eine führende Position. Durch die Eltern, Magda Vósárhelyi und Ernő Szegedi, die beide als Pianisten und Klavierpädagogen (der Vater als Professor an der Franz-Liszt-Musikhochschule in Budapest) einen ausgezeichneten Ruf besitzen, erhielt sie ihre ersten Unterweisungen im Klavierspiel. Später studierte sie als Schülerin von Prof. Péter Solymos an der Budapester Musikhochschule und legte dort 1960 ihr Staatsexamen mit ausgezeichneten Ergebnissen ab. Daraufhin wurde sie sogleich als Solistin an die Ungarische Philharmonie verpflichtet. Intensiv arbeitete sie an der weiteren Vervollkommnung ihrer pianistischen Fertigkeiten, u. a. 1964 und 1965 im Rahmen der alljährlich in Luzern stattfindenden Meisterkurse von Geza Ando, beteiligte sich erfolgreich an internationalen Wettbewerben (Enescu-Wettbewerb in Bukarest, Busoni-Wettbewerb in Bolzano), errang die Bronze-Medaille des Internationalen Schumann-Wettbewerbs 1963 in Zwickau und konzertierte in zunehmendem Maße im In- und Ausland, so u. a. in der SR Rumänien, der CSSR, der Sowjetunion, der Schweiz, Italien, Frankreich, Österreich und in der DDR. Sie ist häufiger Gast in den Studios des ungarischen Rundfunks, Fernsehens und der Schallplatte.



ZUR EINFÜHRUNG

Nach der Oper „Herzog Blaubarts Burg“ (1911) und dem Ballett „Der holzgeschnitzte Prinz“ (1914–1916) wandte sich Béla Bartók mit der Pantomime in einem Akt „Der wunderbare Mandarin“ op. 19 ein letztes Mal der Musikbühne zu. Das nach einem Libretto von Menyhért Lengyel geschaffene Werk entstand in der Zeit vom Oktober 1918 bis Mai 1919. Die eigenartige Handlung des Stückes ist folgende: In einem ärmlichen Vorstadtzimmer zwingen drei Strolche ein Mädchen, Männer, die ausgeraubt werden sollen, von der Straße heraufzulocken. Ein schäbiger Kavalier und ein schüchterner Jüngling, die der Lockung Folge leisten, werden als arme Schlucker hinausgeworfen. Der dritte Gast ist der unheimliche Mandarin. Das Mädchen sucht seine angsterregende Starrheit durch einen Tanz zu lösen, aber da er sie ängstlich umfängt, flieht sie schaudernd vor ihm. Nach wilder Jagd holt er sie ein, da stürzen die Strolche aus ihrem Versteck, plündern ihn aus und versuchen, ihn unter Kissen zu ersticken. Aber er erhebt sich und blickt sehnsüchtig nach dem Mädchen. Da durchbohren sie ihn mit dem Schwert: er wankt, aber seine Sehnsucht ist stärker als die Wunden: er stürzt sich auf das Mädchen. Da hängen sie ihn auf: aber er kann nicht sterben. Erst als man den Körper herabgenommen und das Mädchen ihn in die Arme genommen hat, fangen seine Wunden an zu bluten, und er stirbt.

„Die grauenerregende Atmosphäre dieses Balletts ist nur aus der Situation seiner Entstehungszeit zu verstehen. Nachdem Bartók in dem Ballett ‚Der holzgeschnitzte Prinz‘ nach einem ungarischen Volksmärchen die humanistische Idee des Sieges echter Liebe über den äußeren Schein gestaltet hatte, ist ‚Der wunderbare Mandarin‘ als ein künstlerisches Abbild gegen die Verlogenheit und Unmenschlichkeit der bürgerlichen Gesellschaft zu werten, die den Menschen zum Verbrecher macht und den bis dahin grausamsten aller Kriege entfesselt hat. Für den Librettisten und den Komponisten war im Kriegsjahr 1918 die echte Alternative zur verderbten, verkommenen bürgerlichen Gesellschaft, die sie haßten, noch nicht eine neue, von der Arbeiterklasse geführte Gesellschaftsordnung, in der erst wahre Menschlichkeit herrschen würde. Wie viele andere Künstler jener Zeit stellten sie der verbrecherischen, entmenschten Zivilisation die Urkraft des Barbarischen, Primitiven gegenüber, die hier in der Gestalt des dämonischen Mandarins erscheint. In vielen Werken Bartóks zwischen dem seinerzeit aufsehenerregenden Klavierstück ‚Allegro barbaro‘ (1911) und dem Ballett ‚Der wunderbare Mandarin‘ herrscht die Urkraft einer heftigen, aber sehr differenzierten Rhythmik vor, die bei ihm jedoch niemals zum seelenlosen Maschinelismus entartet, sondern stets ihre Wurzeln in der Volksmusik hat. So ist Bartóks ‚Barbarismus‘ durchaus von einem kämpferischen Humanismus durchdrungen, der sich dem Verfall entgegenstemmt. Die Urkraft des Mandarins erweckt in diesem Ballett die echten Gefühle des Mädchens. Damit siegt auch hier die unbezähmbare menschliche Liebe über das Lebensfeindliche, Verderbte, ja über den Tod.“

Es dauerte lange, ehe ‚Der wunderbare Mandarin‘ sich auf den Bühnen durchsetzte. Zweimal war eine Aufführung in Budapest geplant, beide Male kam sie nicht zustande. Nach der Uraufführung in Köln 1926 mußte das Werk abgesetzt werden, da der damalige Oberbürgermeister von Köln, Konrad Adenauer, auf Antrag der Zentrumsfraktion weitere Aufführungen verbot. Erst im Jahre 1942 brachte der in Ungarn geborene Choreograph Aurel Milloss das Werk in der

Mailänder Scala heraus. Todd Bolender machte für das New York City Ballet eine neue Choreographie. Und am 9. Dezember 1945, also kurz nach der Befreiung vom Faschismus, fand die ungarische Erstaufführung in der brillanten Choreographie von Gyula Harangozó statt. In zahlreichen weiteren Aufführungen an deutschen Operntheatern, in England und in anderen Ländern errang dieses Ballett von Béla Bartók breite Anerkennung.“ (E. Rebling).

Sicher hat die expressionistische Leidenschaftlichkeit und Grellheit des „Wunderbaren Mandarins“ das Verständnis des Werkes einst erschwert, die Hörer erschreckt. Heute jedoch hat die höchst eindringliche, bis an die Grenze des Möglichen mit Spannung geladene, auch Geräuschelemente (aus dem Großstadtleben) einbeziehende Tonwelt des Stückes ihren Schrecken verloren; nichts kann uns mehr bestimmen, die eindeutig ethische Absicht des Komponisten zu verkennen. Bartók arrangierte übrigens fast zwei Drittel des Ballettes zu einer sinfonischen Suite für Konzertaufführungen, die eine gewisse Dreiteilung, Allegro, Lento – ein Walzer – und ein Finale, erkennen läßt. Zitternde Vibratowirkungen der Blasinstrumente, Glissandi der Violinen und des Klaviers zeichnen das Grauen der Stückatmosphäre, brutale Akkorde kommentieren den unmenschlichen Charakter der Strolche, orientalische Töne deuten auf die Gier des Mandarins, auf seine Jagd nach dem Mädchen.

Bartók schuf drei Konzerte für Klavier und Orchester. Das seiner zweiten Frau, der Pianistin Ditta Pásztori, gewidmete 3. Klavierkonzert entstammt den letzten Lebensmonaten des Komponisten, der die Partitur nicht mehr selbst vollenden konnte. Die letzten sieben Takte des ursprünglich als Konzert für zwei Klaviere geplanten Werkes, an dem er noch auf dem Sterbebette arbeitete, wurden nach seinem Tode von einem Schüler und Freund, Tibor Serly, nach Skizzen ergänzt. Bestimmend für den Charakter des 3. Klavierkonzertes sind die Merkmale des Bartókschen Spätstiles. Unerhörte Durchgeistigung des Ausdrucks, abgeklärte Schlichtheit und beseelte Heiterkeit der musikalischen Sprache kennzeichnen dieses formal vollendet ausgewogene, klanglich vielfach sehr transparente und aufgelockerte Werk. Bei völlig ungebrochener Aussagekraft läßt das auf einer Höchststufe reifer Meisterschaft entstandene Konzert im Vergleich mit früheren Kompositionen Bartóks ganz neue geistige und klangliche Wesenszüge erkennen. Bedeutsam wurden hier im Gegensatz zu den vorwiegend vom rhythmischen Element bestimmten beiden ersten Klavierkonzerten vor allem auch die Elemente der Melodik und Harmonik eingesetzt. Trotz großer Übersichtlichkeit und Klarheit des Satzes gibt auch in diesem Werk der brillante Klavierpart dem Solisten Gelegenheit, in reichem Maße virtuose Fähigkeiten zu entfalten.

Im lebensvollen Eröffnungssatz (Allegretto) ertönt über tremolierenden Streicherklängen das scharf profilierte, fröhliche Anfangsthema des Soloinstrumentes. Zusammen mit den verschiedenen Motiven des gleichfalls heiteren zweiten Themas wird es im mittleren Teil des Satzes zu einer einheitlichen Steigerung geführt. – Der zweite Satz, ein wunderbares, Innigkeit und abgeklärte Ruhe ausströmendes Adagio mit der Bezeichnung „religiosa“, bringt eine vom Klavier vorgetragene choralartige Melodie, die von kanonisch gearbeiteten Streicherzweischenspielen unterbrochen wird. In der Mitte des Satzes wurde ein kontrastierender Teil eingefügt, der von Serly „Musik der von Vögeln und Insekten erfüllten Nacht“ genannt worden ist und Eindrücke und Stimmungen des Komponisten bei einsamen Spaziergängen widerspiegeln soll, auf denen er den Gesang der Vögel studierte.

Danach kehrt, jetzt in den vom Soloinstrument umspielten Holzbläsern, das Choralthema des Anfangs wieder. – Der in Rondoform angelegte, temperamentvoll-heitere Finalsatz (Allegro vivace) zeigt am stärksten folkloristische Einflüsse. In den einzelnen Episoden, die zwischen dem nach Rondoart immer wieder aufgenommenen ungestümen, tänzerischen Hauptthema liegen, wird daneben besonders weitgehend polyphone Arbeit (Fugateile, Kanons, verschiedenste Formen der Thematikumkehrung) wirksam. In lebenszugewandter, optimistischer Haltung endet das Konzert.

„So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Innern, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleich wie manche großen Erscheinungen in der Natur, die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Sinfonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklängen, ja gewiß, so lange es noch eine Welt und Musik gibt“, schrieb Robert Schumann in einer Rezension über das Neujahrskonzert des Leipziger Gewandhauses von 1841 über Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie c-Moll op. 67, eine der kühnsten und zugleich populärsten Schöpfungen des Meisters. Die ersten Ideen zu dem zwischen 1804 und 1808 entstandenen und am 22. Dezember 1808 (zusammen mit der 6. Sinfonie und der Chorfantasia) in Wien uraufgeführten Werk beschäftigten Beethoven bereits im Jahre 1800, aus dem schon einige Skizzen vorliegen. Das langsam gereifte, im gesamten sinfonischen Schaffen des Komponisten eine zentrale Stellung einnehmende Werk (seine erste Sinfonie in einer Molltonart übrigens) ist gleich großartig in Inhalt und Form, in seiner geistigen Thematik und in seiner musikalischen Verarbeitung. Aus einer Keimzelle, dem so berühmt gewordenen pochenden KopftHEMA des ersten Satzes („So klopft das Schicksal an die Pforte!“, soll Beethoven dieses Motiv nach einer Überlieferung durch seinen Sekretär Anton Schindler charakterisiert haben), entstand der gewaltige Bau des elementaren, mit größter geistiger Überlegenheit entworfenen Werkes. In der häufig als „Schicksals-Sinfonie“ bezeichneten „Fünften“ gestaltete der Komponist – abgleich der aufrüttelnden c-Moll-Sinfonie kein eigentliches Programm zugrunde liegt – in einer ganz persönlichen Weise das kämpferische Ringen, die Auseinandersetzung mit den dunklen Mächten des Schicksals und ihre schließliche Überwindung. Der Begriff „Schicksal“ kann hierbei in zweifachem Sinne ganz konkret verstanden werden, wenn wir einmal an das tragische persönliche Schicksal Beethovens, seine beginnende und ihn immer stärker quälende Taubheit denken, zum anderen aber auch an die allgemeine gesellschaftliche Situation. Bezeugen doch viele Äußerungen des Komponisten aus dieser Periode der Erniedrigung Deutschlands und Österreichs durch den Eraberer Napoleon seine leidenschaftlich patriotische Gesinnung und lassen uns durchaus annehmen, daß seine glühenden Gefühle gegen den Verräter an der französischen Revolution auch auf die Gestaltung der 5. Sinfonie starken Einfluß hatten. – Im formalen Aufbau des Werkes ist ganz besonders die gewaltige innere Entwicklung bemerkenswert, die alle vier Sätze überspannt und im Finalsatz eine letzte Steigerung erfährt; erstmalig in der Geschichte der Sinfonie wird hier der Schwerpunkt des sinfonischen Geschehens bewußt vom Anfangssatz auf den Schlußsatz verlagert.

Im gewaltigen Fortissimo der Streicher und Klarinetten beginnt mit dem pochenden, zweimal hintereinander in absteigender Tonlage erklingenden Grundmotiv der erste Satz, dessen einheitliche Wirkung und atemberaubende Spannung einzigartig sind. Dieses düster drohende Motiv, Motto und Leitge-

danke des Satzes, wird zum Träger einer großen Entwicklung und gibt dem gesamten stürmischen Allegro sein Gepräge. Auch in dem von den Hörnern vorgebrachten, aus zwei Perioden bestehenden zweiten Thema in Es-Dur ist das „Schicksalsmotiv“ als Kopfmotiv enthalten, während sein melodisch-gesanglicher Nachsatz in dem relativ knappen und gedrängten Durchführungsteil des Satzes ohne Bedeutung bleibt. Die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen und Kämpfe sind aber auch in der Coda noch nicht beendet – hart und starr behauptet sich auch noch am Satzende das drohende Pochen des Grundmotivs.

Ein inniger, wunderbar tröstlicher Gedanke der Celli und Bratschen über gezupften Kontrabässen leitet den zweiten Satz (Andante) ein, Holzbläser und Geigen setzen die Weise fort. In Klarinetten und Fagotten bahnt sich ein zweites, marschähnliches Thema an, das dann durch schmetternde Trompeten heil erklingt. Doch auch in diesem Thema tönt, wenngleich im Ausdruck gewandelt, der Rhythmus des Schicksalsthemas aus dem Anfangssatz wieder auf. Vier Varianten der beiden einander ergänzenden, sich gegenseitig abwechselnden Hauptthemen bringt das Andante. Einige kraftvolle Akkorde beenden den Satz, der bereits als Verheißung des kommenden Sieges zu deuten ist.

Celli und Kontrabässe beginnen mit einem unheimlich schleichenden, an das Finalthema von Mozarts großer g-Moll-Sinfonie erinnernden Thema den dritten Satz (Allegro), der an die Stelle eines ausgelassenen Scherzos ein dunkles Charakterstück setzt. Hier beweisen die finsternen Gegenkräfte noch einmal ihre ganze Macht, es herrscht eine düstere, beklemmende Stimmung. Das aggressiv-drohende zweite Thema ist wieder aus dem – in der Metrik veränderten – Kopfmotiv des ersten Satzes gestaltet. Ein ungestümes, grimmiges Fugato, dessen polterndes Thema die Kontrabässe anstimmen und das kaum Aufhellung bringt, wurde als Trioteil eingefügt. An die etwas variierte Wiederholung des ersten Teiles schließt sich unmittelbar das Finale der Sinfonie an – unglaublich spannungsvoll die große Steigerung beim Übergang zwischen beiden Sätzen! Der Finalsatz, in dem Beethoven zur Klangsteigerung noch zusätzlich drei Posaunen, Kontrafagott und Pikkoloflöte einsetzte, fegt endlich mit Macht alle Düsternis hinweg und verbreitet Licht und Freude. Auf einem jubelnden C-Dur-Dreiklang ist das sieghafte erste Thema aufgebaut, dem sich noch mehrere andere kraftvoll-einfache Themen zur Verherrlichung des Sieges anschließen. Noch einmal steigen für kurze Zeit die Schatten des dunklen „Schicksals“ herauf, doch sie haben ihre Macht verloren. Erneut brandet der Jubel empor, unaufhaltsam stürmt der Triumphgesang, immer mehr in Zeitmaß und Kraft gesteigert, dem strahlenden Ende zu.

Dr. habil. Dieter Härtwig



VORANKÜNDIGUNGEN:

Donnerstag, den 4. März, und Freitag, den 5. März 1971, jeweils 20.00 Uhr, Kulturpalast

8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Klaus Tennstedt, Schwerin

Solist: Walerij Klimow, Sowjetunion, Violine

Werke von Brahms und Schubert

Freier Kartenverkauf

Mittwoch, den 24. März 1971, 20.00 Uhr, Kulturpalast

Einführungsvortrag 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig

6. KONZERT IM ANRECHT C

Dirigent: Lothar Seyfarth

Solisten: Brunhild Partsch, Dresden, Klavier; Amadeus Webersinke, Dresden, Klavier

Chor: Kinderchor des Philharmonischen Chores Dresden, Leitung: Wolfgang Berger

Werke von Beethoven und Bartók

Anrecht C

Sonnabend, den 27. März 1971, 19.30 Uhr, Kongreßsaal

DISKUSSIONSKONZERT

Dirigent: Lothar Seyfarth

Solist: Rolf Dieter Arens, Leipzig, Klavier

Werke von Köhler, Kurz, Zimmermann und Kunad

Freier Kartenverkauf

Programmlätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1970/71 – Chefdirigent: Kurt Masur

Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Druck: veb polydruck, Werk 3 Pirna - III-25-12 1,5 ItG 009-22-71