



Dresdner
Philharmonie

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
1974/75

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

Donnerstag, den 30. Januar 1975, 20.00 Uhr

Freitag, den 31. Januar 1975, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Hartmut Haendchen

Solist: Michail Waiman, Sowjetunion, Violine

Charles Ives

1874–1954

The unanswered question

(Die unbeantwortete Frage)

Zum 100. Geburtstag des Komponisten

am 20. Oktober 1974

DDR-Erstaufführung

Johann Sebastian Bach

1685–1750

Konzert für Violine und Streichorchester E-Dur

BWV 1042

Allegro

Adagio

Allegro assai

Frank Martin

1890–1974

Die vier Elemente – Sinfonische Studien für Orchester

Die Erde (Molto lento)

Das Wasser (Allegro moderato)

Die Luft (Allegretto leggero)

Das Feuer (Allegro agitato)

DDR-Erstaufführung

PAUSE

Ludwig van Beethoven

1770–1827

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61

Allegro ma non troppo

Larghetto

Rondo (Allegro)



MICHAÏL WAIMAN, Verdienter Künstler der RSFSR, Preisträger von drei internationalen Wettbewerben (1949 Jan-Kubelik-Wettbewerb Prag, 1950 Bado-Wettbewerb Leipzig, 1951 Ysaye-Wettbewerb Brüssel), wurde 1926 in Bug (Ukraine) geboren. Bereits als Achtjähriger erhielt er in Odessa Geigenunterricht, 1941 wurde er Schüler am Leninger Konservatorium. Im Jahre 1949 legte Waiman dort mit Auszeichnung seine Abschlussprüfungen ab. Anschließend blieb er zunächst als Assistent, am Konservatorium, wo er 1952 eine eigene Klasse erhielt und gegenwärtig als Professor wirkt. Seit 1950 widmet sich der Künstler einer ausgedehnten Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Er gastierte u. a. sehr erfolgreich in Österreich, der DDR und BRD, in Dänemark, Finnland, Polen, der CSSR, in Albanien, Israel, im Fernen Osten und in den USA. Mit der Dresdner Philharmonie konzertierte er bereits in den Jahren 1956, 1962, 1965 und 1967.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Eine in jeder Hinsicht ungewöhnliche und eigenwillige Persönlichkeit war Charles Ives (1874–1954), der „Vater der amerikanischen Musik“, der als der große Impressionist der amerikanischen Musikgeschichte bezeichnet, dessen Kunst aber auch mit der Dichtung Walt Whitmans verglichen worden ist. Im Grunde jedoch entzieht sich das Werk dieses Mannes, vier Sinfonien und andere Orchesterwerke, Kammermusik, Vokalwerke, Klavier- und Orgelkompositionen, einer exakten stilistischen Zuordnung durch seine Eigengeprägtheit und Vielschichtigkeit.

„Die Musik von Ives mit ihren harten Harmonien und unaufgelösten Dissonanzen, ihrer Polytonalität und ihrer Polyrhythmik wird heute von amerikanischen Kritikern als eine Vorahnung von Schönberg, Strawinsky und Milhaud bezeichnet“, stellte der amerikanische Musikologe Sidney Finkelstein fest. „In Wirklichkeit unterschieden sich seine Ansichten wesentlich von denen seiner Zeitgenossen. Sein Herz und seine Gedanken lebten in der Vergangenheit. Seine demokratischen Anschauungen, die durchdrungen waren von einer tiefen Liebe zum Volk, mündeten in eine Art Traumvision von der einstigen Kleinstadtdemokratie in Neu-England mit einem engverbundenen Zusammenleben aller ohne Unterschiede, das in Zusammenkünften der Einwohner, Sonntagsschulen für Kinder, Picknicks, unterhaltsamen politischen Versammlungen, gemeinschaftlichen Gottesdiensten und Festlichkeiten an Nationalfeiertagen bestand. Es muß gesagt werden, daß diese ‚klassenlose‘ Kleinstadtdemokratie in Wirklichkeit immer nur in einem sehr geringen Ausmaß existiert hat, daß sie größtenteils Legende ist. Charles Ives hat in seiner Kindheit nur noch Überreste dieses Zusammenlebens aller Einwohner, wie es vor dem Bürgerkrieg vorhanden gewesen ist, kennengelernt. Seine geistigen Helden waren mutige Männer wie die amerikanischen Schriftsteller Emerson und Thoreau, welche die Kommerzialisierung und Korruption in ihrer Zeit bekämpft haben, jedoch vom Standpunkt einer transzendenten und idealistischen Philosophie.“

Obwohl Ives ein absoluter Einzelgänger war – er lebte in zivilisierter Selbstisolierung und besuchte nur zwei Konzerte in seinem Leben, in denen seine Kompositionen aufgeführt wurden, er besaß kein Rundfunkgerät und las nur selten Zeitungen –, glaubte er dennoch an die Wirkung von Massenaktionen. Er war ein Demokrat voller Begeisterung, aber mit unklaren Zielen. Seine musikalische Ausbildung hatte er vom Vater, einem Militärkapellmeister, erhalten. Besonders klassische Meister wie Bach, Händel, Beethoven und Brahms beeindruckten den frühreifen jungen Musiker, der bereits als 13jähriger reguläre Organistendienste versah. Nach Abschluß seiner Studien (u. a. bei Horatio Parker, H. R. Shelley) mußte er einen Brotberuf ergreifen und wurde Schreiber in einer Versicherungsgesellschaft. In der Freizeit beschäftigte er sich mit seinen Kompositionen, in denen er, ohne mit der zeitgenössischen europäischen Musikentwicklung vertraut zu sein, durch eigene kühne Neuerungen die künftige Entwicklung zu sogenannter Polytonalität, Atonalität, Polyrhythmik und -metrik selbständig vorwegnahm. 1907 eröffnete er eine gutgehende Versicherungsanstalt, die ihm finanzielle Unabhängigkeit verschaffte. Der Großteil seiner Kompositionen entstand vor 1921; eine schwere Erkrankung verhinderte spätere schöpferische Tätigkeit. Wenige seiner Arbeiten wurden beachtet bzw. aufgeführt – bis etwa um 1930, als er längst aufgehört hatte zu komponieren.

Daß Ives ein gut Teil moderner Musikentwicklung unseres Jahrhunderts vorweggenommen hat, läßt sich aus seinem überaus wachen, gänzlich unakademischen Interesse an lebendigen, ungewohnten, ja abseitigen Phänomenen des Klanges erklären: „Viele Klänge, die wir gewohnt sind, fallen uns nicht mehr lästig, und deshalb neigen wir dazu, sie schön zu nennen. Analytische und unpersönliche Versuche würden, glaube ich, häufig – wo nicht stets – zeigen, daß ein

neues oder unbekanntes Werk, wenn es beim ersten Hören als schön akzeptiert wird, nach seiner Grundqualität dahin tendiert, den Geist in Schlaf zu wiegen. Ein Narkotikum ist nicht immer unnötig, aber es ist selten eine Basis des Fortschritts.“ Ives' Musik wurde zu seinen Lebzeiten so gut wie nicht aufgeführt. Da er selbst nie an Aufführungen seiner Werke gedacht und sich nicht um Fragen der Aufführungspraxis gekümmert hat, stellt er die Ausführenden oft vor extreme technische Schwierigkeiten. Als er 1954 im Alter von 80 Jahren in New York starb, schrieb Ernst Křenek: „Charles Ives hat Anspruch darauf, als Amerikas bisher bedeutendster Komponist zu gelten, nicht bloß wegen der Originalität und Vitalität seiner Musik, sondern weil er auf dem Gebiet der Musik die wertvollsten Züge des Amerikanismus repräsentiert.“

Eines seiner subtilsten, philosophisch-musikalisch reichsten Werke ist die kurze, 1908 entstandene Orchester-Komposition „The unanswered question“ (Die unbeantwortete Frage). Einem sordinierten Streichorchester werden einzelne Bläsergruppen – vier Flöten und eine Trompete – gegenübergestellt. Die Überlegungen, die dieser räumlichen Verteilung zugrunde liegen, hat Ives in seinem Aufsatz „Musik und ihre Zukunft“ fixiert: „Die Aufteilung des Orchesters in Einzelinstrumente oder Instrumentengruppen und deren Anordnung in verschiedenen Entfernungen zum Publikum sind von einigem Interesse. Von Interesse ist auch die Überlegung, in welchem Ausmaß es ratsam und praktisch sein mag, Pläne über die räumliche Verteilung von mehr als zwei Spielern auszuarbeiten, so daß die Distanz, die ein Ton vom Klangkörper zum Ohr des Hörers zurücklegt, ein für die Gestaltung nützliches Element werden könnte.“ Ives bricht den traditionellen „Einheitsklang“ des Orchesters zugunsten differenzierterer Instrumentallinien; räumliche Separierung ermöglicht Unterscheidung von Einzel- und Gruppenlinien.

Wie auch in seiner 4. Sinfonie, die die Dresdner Philharmonie 1970 unter Seiji Ozawa zur vielbeachteten DDR-Erstaufführung brachte, widerspiegelt „The unanswered question“ philosophische Gedanken, ist das ästhetische Programm des Werkes die forschende Frage nach dem Wie und Warum des menschlichen Lebens, nach dem Sinn des Seins. Doch es ist bezeichnend für sein widersprüchliches, idealistisches, teilweise auch wirres Weltbild, daß er hier keine Antwort zu formulieren weiß. Folgende Vorrede stellte der Komponist seiner Partitur voran, die vor allem durch ihre poetische Klanglichkeit stark zu beeindrucken vermag: „Die Streicher spielen durchgehend ppp mit keinem Tempowechsel. Sie sollen ‚Das Schweigen der Druiden – die nichts wissen, sehen und hören‘ darstellen. Die Trompete stimmt ‚Die beständige Frage des Daseins‘ an und behält sie während der ganzen Zeit im gleichen Stimmklang bei. Aber die Jagd nach der ‚Unsichtbaren Antwort‘, die von den Flöten unternommen wird, wird allmählich aktiver, schneller und lauter. Sie soll in einer irgendwie improvisierenden Art wirken. ‚Die kämpfenden Beantworter‘ scheinen mit der Zeit und nach einer ‚geheimen Besprechung‘ eine Art von Ausgeleertheit darzustellen und beginnen, ‚Die Frage‘ nachzuahmen – – – der Streit ist für den Augenblick vorüber. Nachdem sie verschwunden sind, wird ‚Die Frage‘ zum letztenmal gestellt, und man hört ‚Das Schweigen‘ jenseits der ‚Ungestörten Einsamkeit‘.“

Ob die beträchtlichen Aktivitäten, die anlässlich des 100. Geburtstages von Charles Ives seinem Oeuvre in den USA und in vielen Ländern gewidmet waren, ihm zu einer echten Popularität verhelfen werden, das bleibt, um den Titel seines heute erklingenden Werkes auf seine eigene Situation im Musikleben anzuwenden, die Frage, auf die es noch keine Antwort gibt.

In seinen Violinkonzerten knüpfte Johann Sebastian Bach formal an die entsprechenden Schöpfungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen an und behielt das abwechselnde Spiel zwischen Orchestertutti und Soloinstrument bei. Dennoch mischt sich bei ihm wesentlich stärker als bei seinen Zeitgenossen der Orchesterpart mit den Partien der Solo-Violine und umgekehrt; auch ist das the-

matisch-motivische Satzgefüge von Solo und Tutti so eng ineinander verschränkt, daß der moderne Konzertbegriff hier seinen Ausgang nimmt.

Das Konzert für Violine und Streichorchester E-Dur (B.W.V. 1042) hat insgesamt einen festlich-freudigen Charakter. Wie dicht ist das kontrapunktische Gewebe im einleitenden Allegro-Satz! Kaum erkennt man nach die alte Form unablässigen Wechsels zwischen Orchester und Solo. Der Satz ist nach der dreiteiligen Arienform aufgebaut mit einem Mittelteil in der Mollparallele (cis-Moll), der mit einer virtuoson Adagiokadenz schließt. Sehr charakteristisch ist das KopftHEMA des Satzes und seine Fortführung, während der Baß das KopftHEMA andeutet. – Stimmungsmäßig erinnert das Adagio an den Moll-Teil des ersten Satzes; es steht ebenfalls in cis-Moll. In dieser seltenen Tonart wird eine innige, ernste, fast klagende Weise über einem ständig wiederholten Baßmotiv (Basso ostinato) aufgebaut, die dem Solisten die Grundlage für einen seelenvollen, ergreifenden Gesang gibt. – Übersäumend vor Lebensfreude eilt der Schlußsatz (Allegro assai) dahin. Seine Musizierfreude und heitere Spiellaune sind bezaubernd. Formal handelt es sich um einen rondoartigen fröhlichen Ausklang; immer wieder erscheint der Tutti-Refrain von 16 Takten in der Grundtonart. Viermal steht dazwischen ein Solo des Solisten, das letzte Solo ist besonders ausgedehnt und virtuos angelegt.

Der Schweizer Komponist Frank Martin (1890–1974), neben Willy Burkhard (1900–1955), Arthur Honegger (1892–1955) und Othmar Schoeck (1886–1957) eine der hervorragendsten Persönlichkeiten der modernen Musik seines Landes, wendete sich nach anfänglichen naturwissenschaftlichen und mathematischen Studien erst im Alter von 20 Jahren ganz der Musik zu und studierte bei Joseph Lauber in seiner Vaterstadt Genf. Danach lebte er in Zürich, Rom, Genf und Paris. 1928 bis 1938 unterrichtete er am Jacques-Dalcroze-Institut in Genf Improvisation und Theorie, später am dortigen Konservatorium. 1943 bis 1946 war er Präsident des Schweizer Tonkünstlervereins, der ihm 1947 den Komponistenpreis verlieh, übersiedelte 1946 nach Amsterdam, von wo aus er 1950 bis 1957 als Professor für Komposition an der Kölner Musikhochschule wirkte. Auch zuletzt lebte er in den Niederlanden, wo er am 21. November 1974 in Naarden verstarb.

In seinen ersten Werken von der Spätromantik und Debussy beeinflusst, begann sich Martin um 1930 mit Arnold Schönbergs Zwölftontechnik auseinanderzusetzen, der er entscheidende Anregungen verdankt, ohne Schönbergs Ästhetik zu folgen. Es gelang ihm, schließlich „die dodekaphonische Technik mit seinem harmonischen und tonalen Empfinden in individueller Weise zu verbinden“ (E. Mohr). Mit dem Oratorium „Der Zaubertrank“ (1941), das der betagte Komponist vor einigen Jahren noch selbst in Dresden dirigierte, fand er seinen eigenen, unverwechselbaren Stil, dem er bis zuletzt treu geblieben ist und der durch intensive Ausdruckskraft, konstruktive Klarheit, kraftvolle Rhythmik und harmonisch-klanglichen Farbreichtum gekennzeichnet ist. Frank Martin schrieb außer zahlreichen weiteren Kammermusik-, Orchester- und Vokalwerken die Petite Symphonie concertante für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester (1945), das Konzert für sieben Bläser, Pauken, Schlagzeug und Streichorchester (1949), das Violinkonzert (1951), das Cembalokonzert (1952/53), das Oratorium „Et in terra pax“ (1944 im Hinblick auf das Kriegsende komponiert), das Passionsoratorium „Golgotha“ (1948), das Oratorium „Le mystère de la nativité“ (1959) und die Shakespeare-Oper „Der Sturm“ (1956).

Nachdem die Dresdner Philharmonie bereits im vergangenen Jahr mit dem 2. Klavierkonzert aus den Jahren 1968/69, das Paul Badura-Skoda interpretierte, ein Werk aus dem Spätchaffen des Schweizer Meisters zur DDR-Erstaufführung brachte, folgt heute eine weitere DDR-Erstaufführung, die zugleich ein Gedenken

an den unlängst Verstorbenen darstellt. Zum 80. Geburtstag seines Freundes Ernest Ansermet schrieb Martin 1963/64 die heute erklingenden, überaus farbigen, atmosphärischen Stücke für großes Orchester „Die vier Elemente“, mit denen er dem großen Dirigenten huldigte, der sich von Anfang an am meisten um die „Entdeckung“ und Förderung seiner Musik verdient gemacht hatte. Diese Huldigung sollte besonders gut zu Ansermets Temperament und Talent passen. Der späte Martin regenerierte sich – überraschend angesichts seines so „ernsten“ Oeuvres – nicht nur am Humor, sondern auch an impressionistischer Naturschilderung, die sonst in seinem Schaffen, im Gegensatz zu den anderen Schweizer Komponisten seiner Generation, kaum vertreten ist. Obwohl in den sinfonischen Studien – wie der Untertitel der Stücke heißt – die einzelnen Elemente, Erde, Wasser, Luft und Feuer, sehr kontrastreich und bildhaft dargestellt werden, handelt es sich nicht um eine rein illustrative, sondern um eine streng gearbeitete Musik. „Die Melodie, das vielschichtige Stimmengewebe, interessieren mich mehr als die apartesten harmonischen Zusammenhänge . . . Bachs Linearität, Monteverdis Deklamationsstil, Debussys Farbenwelt, das sind die Elemente, die ich zu vereinigen trachte“, äußerte der Komponist einmal.

Ludwig van Beethovens einziges Violinkonzert D-Dur op. 61 aus dem Jahre 1806 entstand in unmittelbarer Nachbarschaft mit der 4. Sinfonie, dem 4. Klavierkonzert und den Rasumowski-Quartetten. Das Konzert, das wohl das bedeutendste dieser Gattung überhaupt ist, demzufolge zu den Standardwerken der Violinliteratur gehört, hatte Beethoven für den Konzertmeister des Theaters an der Wien, Franz Clement, komponiert, der es auch am 23. Dezember 1806 uraufführte, ohne allerdings damit eine restlos befriedigende Resonanz bei der Kritik finden zu können. In einzigartiger Weise sind im Beethovenischen Violinkonzert die ganz eigenen Möglichkeiten des Instrumentes erfaßt. Das Werk ist lyrisch, gefühlsbetont und ist als erstes seiner Art zum Prüfstein geistiger Kunst geworden, obwohl es eigentlich nur im Finale ausgesprochene Virtuosität fordert. Vollendung der Form, Tiefe und Schönheit der Gedanken, idealer Ausdruck klassischen Humanismus – das sind Vorzüge des Werkes, das bei aller Universalität des zur Darstellung gelangenden Weltbildes jedoch mehr zu gelassener Ausgewogenheit als zur Überwindung dialektischer Spannungen neigt.

Vier leise Paukenschläge, die im ganzen Satzverlauf späterhin motivische Bedeutung haben, eröffnen die Orchestereinleitung des ersten Satzes (Allegro ma non troppo), die das thematische Material mit sinfonischer Impulsivität an das Soloinstrument weitergibt. Zwei Themen werden entwickelt. In den Oboen, Klarinetten und Fagotten erklingt zunächst das gesangvolle Hauptthema, dem nach einem energischen Zwischensatz ein zweites lyrisches D-Dur-Thema der Holzbläser von bezaubernder Schlichtheit folgt. Nach der Entwicklung dieses Themas, die zu einem kraftvollen Höhepunkt mit einer neuen, daraus hervordringenden Melodie führt, setzt die Sologeige, zurückhaltend von Bläsern und Pauken begleitet, mit leichter Abwandlung des Hauptthemas in hoher Lage ein. Und nun beginnt ein herrlicher Zwiesgespräch mit dem Orchester. In kaum zu beschreibender Schönheit fließt der Klang der Sologeige über dem Orchester hin oder begleitet es mit beseelten Passagen. Auch nach einem zweiten kräftigen Orchestertutti setzt sich der verklarte, melodische Gesang des Soloinstrumentes fort. Nach der Durchführung kehren in der Reprise die musikalischen Haupt- und Nebengedanken wieder, vom Orchester wesentlich getragen. Figurenreich ist der Part der Violine, der schließlich in die Solokadenz mündet. Der Schlußteil – mit seiner besonderen Berücksichtigung des zweiten Themas – schließt mit einem schwungvoll-energischen Aufstieg der Geige.

Romanzencharakter besitzt das anschließende G-Dur-Larghetto, dessen erstes Thema, von gedämpften Streichern angestimmt, zu den Hörnern, Klarinetten und Fagotten überwechselt und von Passagen und Trillern der Solovioline



kommentiert wird. Ein zweites lyrisches Thema gesellt sich nach einem Höhepunkt hinzu, von der Geige vorgestellt.

Mit einer Kadenz leitet das Soloinstrument zum Rondofinale (Allegro) über und übernimmt sogleich mit einem fröhlichen, dreiklangsbetonten Hauptthema die Führung, die es nunmehr durchgehend dem „Refrain“ des Orchesters gegenüber beibehält. Der tänzerische Elan dieses Satzes, der formal zwischen Rondo und Sonatensatz steht, durch heitere und auch lyrische Episoden und Einfälle aufgelockert, ist von geradezu mitreißender Wirkung. Die virtuoson Lichter des beglückenden Finales erzeugen den Eindruck eines bunten Wirbels. Mit energischen Akkorden verklingt das Werk.

Dr. habil. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG:

Sonnabend, den 29., und Sonntag, den 30. März 1975, jeweils 20.00 Uhr, Kulturpalast

8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Milan Horvat, SFR Jugoslawien

Solist: Ludwig Güttler, Dresden, Trompete

Werke von Mozart, Haydn und Brahms

Freier Kartenverkauf

Infolge einer Auslandstournee der Dresdner Philharmonie nach Spanien und Portugal in der Zeit vom 25. Februar bis 15. März 1975 entfällt das 7. AUSSERORDENTLICHE KONZERT.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1974/75 – Chefdirigent: Günther Herbig

Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 2,85 ItG 009-11-75