



Dresdner
Philharmonie

9. PHILHARMONISCHES KONZERT
1974/75

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

Freitag, den 23. Mai 1975, 20.00 Uhr

Sonnabend, den 24. Mai 1975, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

9. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Hartmut Haenchen

Solist: Walter Hartwich, Dresden, Violine

Rainer Kunad
geb. 1936

**Antiphonie für zwei Orchester und Rhythmusgruppe
(1971)**

Erstaufführung

Franz Liszt
1811–1886

Hamlet – Sinfonische Dichtung

Erstaufführung

Johannes Brahms
1833–1897

Tragische Ouvertüre d-Moll op. 81

PAUSE

Gian Francesco Malipiero
1882–1973

Konzert für Violine und Orchester

Allegro (con spirito)
Lento, ma non troppo
Allegro

Béla Bartók
1881–1945

Tanz-Suite

Moderato
Allegro molto
Allegro vivace
Molto tranquillo
Comodo
Finale (Allegro)



WALTER HARTWICH wurde 1932 in Braunau (CSSR) geboren. Er erhielt seine musikalische Ausbildung bei Prof. Gerhard Basse an den Musikhochschulen Weimar und Leipzig, später bei Prof. György Görgy. Nach dem Examen war er vier Jahre beim Staatlichen Sinfonieorchester Halle und drei Jahre beim Rundfunksinfonieorchester Leipzig als Konzertmeister tätig. Seit September 1962 wirkt er als 1. Konzertmeister der Dresdner Philharmonie. Seit 1966 ist er außerdem als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden tätig. 1967 wurde er mit dem Titel Kammervirtuos ausgezeichnet. Er gastierte bei zahlreichen Orchestern der DDR.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Rainer Kunad, 1936 im ehemaligen Chemnitz geboren, erhielt erste kompositorische Unterweisung durch Paul Kurzbach und Werner Hübschmann während der Schulzeit in seiner Heimatstadt. Das nach dem Abitur am Dresdner Konservatorium begonnene Studium schloß er 1959 an der Leipziger Musikhochschule ab. Seine Kompositionslehrer waren Fidelio F. Finke und Ottmar Gerster. 1959 bis 1960 wirkte er als Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung am Konservatorium Zwickau. 1960 bis 1974 war er Leiter der Schauspielmusik an den Staatstheatern Dresden. Seit 1971 ist er Mitarbeiter der Deutschen Staatsoper Berlin. Für sein kompositorisches Schaffen, das Bühnenwerke, Vokal- und Orchesterkompositionen sowie Kammermusik umfaßt, wurde er 1972 mit dem Kunstpreis der DDR, 1973 mit dem Hanns-Eisler-Preis von Radio DDR und 1974 mit dem Martin-Andersen-Nexö-Kunstpreis der Stadt Dresden ausgezeichnet. 1974 wurde Rainer Kunad, der zu den führenden Vertretern der mittleren Komponistengeneration unseres Landes gehört, zum Ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste der DDR ernannt.

Der Komponist, der vor allem durch eigenwillige, vitale Beiträge zum musikalischen Theater („Bill Brook“, „Old Fritz“, „Maitre Pathelin“, „Wir aber nennen Liebe lebendigen Frieden“, „Sobelllicus“) auf sich aufmerksam gemacht hat, begann stilistisch in den 50er Jahren unter dem Einfluß des frühen Strawinsky und auch Orffs, wandte sich in den 60er Jahren der Dodekaphonie zu und setzte sich mit der polnischen Schule (Lutoslawski, Penderecki) auseinander, wonach er auch Elemente der Aleatorik in seine immer persönlicheres Profil erlangende Handschrift einbezog. Seit den 70er Jahren ist ein Verlassen des Zwölftonprinzips zugunsten der ständig variablen Reihe bei analoger Hinwendung zu variablen Metren erkennbar.

Die 1971 im Auftrag des Kleist-Theaters und der Philharmonie Frankfurt (Oder) geschaffene Komposition *Antiphonie für zwei Orchester und Rhythmusgruppe* gehört neben dem *Concerto per archi* (1966), dem *Klavierkonzert* (1969) und dem *Orgelkonzert* (1971) – letztere beiden Stücke entstanden im Auftrag der Dresdner Philharmonie – zu Kunads erfolgreichsten, meistgespielten Instrumentalwerken. Der Komponist äußerte dazu:

„Einem Blasorchester ist ein Streichorchester räumlich gegenübergestellt, beide werden durch eine Rhythmusgruppe, bestehend aus Klavier, Schlagwerk und Kontrabaß, verbunden. Daher auch der Titel *Antiphonie* = Gegenklang. Aus dieser räumlichen Konfrontation ergibt sich auch die musikalisch-konzeptionelle, die man mit einer Frage-Antwort-Haltung beschreiben könnte, wobei an die Anknüpfung an die alte *Concerto-grasso*-Praxis gedacht ist.

Ein melodisches Signal, am Anfang von der Trompete vorgetragen, wandert durch die einzelnen Blasinstrumente, erfährt eine Erweiterung und Entwicklung bis hin zu einem Tutti in der Mitte des Stückes, wird in einem ruhigen Mittelteil einer lyrischen Verwandlung zugeführt, um sich schließlich im dritten Teil wieder zum vitalen Tutti zu erheben. Den Spielern ist die Möglichkeit selbstschöpferischer Improvisation an bestimmten Punkten des Werkes eingeräumt. Mittels ihrer räumlich-akustischen Gliederung will diese Musik Abbilder lebendiger Bewegtheit unseres Lebens schaffen.“

Franz Liszts *Sinfonische Dichtung „Hamlet“*, die 1858 in Weimar komponiert wurde, ist heute fast vergessen; doch verdient sie dieses Schicksal nicht. Ursprünglich war das Werk gedacht als Ouvertüre zu Shakespeares „Hamlet“. Liszt fügte später noch eine lyrische Partie ein, die Ophelia schildern soll, und veröffentlichte das Ganze als *sinfonische Dichtung*. Die Uraufführung erfolgte am 2. Juli 1876 in Sandershausen unter Max Erdmannsdörfer. Nur den tragischen Grundgedanken des Shakespeareschen Trauerspiels kleidete Liszt in Töne, nicht Einzelheiten des Dramas selbst. Vortragsbezeichnungen in der Par-

titur wie „sehr langsam und düster“ oder „sehr leidenschaftlich“ oder „verzweifelt“ sind die einzigen äußeren Hinweise auf inhaltliche Vorgänge, die in diesem Stück – abweichend von der Praxis der „Programm Musik“ – nicht mehr oder weniger plastisch und festumrissen nachgezeichnet werden, sondern in die eher eine „musikalische Einfühlung“ erfolgt. Wir erleben somit in Liszts Komposition eher den „Stimmungshintergrund“ des Hamlet-Dramas, die Schwermut und das große tragische Geheimnis der Hamlet-Seele als bestimmte dramatische Aktionen der Shakespeareschen Tragödie. Der Tondichter teilt uns gewissermaßen seine persönliche Auffassung von der Gestalt des Dänenprinzen mit.

Liszts „Hamlet“ beginnt „sehr langsam und düster“ mit dem lang gehaltenen Ton eines gestopften Hornes. Holzbläser führen das unendlich melancholische Hamlet-Thema ein, das in ungewissen „schwankenden“ Tonschatten der leisen Bässe und Pauken hinschwindet. Es wiederholt sich quälerisch, peinigend. Die Musik steigert sich zur Klage. Die Entwicklung verläuft in kurzen Episoden, sprunghaft förmlich. Plötzlich wechselt die quälende Grundstimmung in den Ausdruck ungestümer, ja heroischer Tatkraft. „Sein oder Nichtsein“ – klingt diese Frage nicht aus dein rhythmischen Zitat des Beethovenschen Schicksalsmotive aus der 5. Sinfonie? Zweimal erscheint sodann das liebliche Bild Ophelias (zu den Klarinetten und Flöten gesellt sich nur noch eine Salovioline). Doch Spott und Ironie verscheuchen es. Dem Zusammenbruch des Helden folgt ein kurzer Epilog (*Moderato – funebre*), Ausdruck des Schmerzes und der Trauer um den „edlen Geist, der hier zerstört“ wurde.

Die *Tragische Ouvertüre d-Moll op. 81*, die Johannes Brahms 1880 während eines Sommeraufenthaltes in Bad Ischl komponierte, war ursprünglich als Bühnenmusik zu einer *Faust*-Aufführung des Wiener Burgtheaters vorgesehen. Obwohl dieser Inszenierungsplan nicht zur Ausführung kam, wurde Brahms, der sich überhaupt intensiv mit Goethe und besonders mit „Faust“ befaßte, von diesem Sujet angeregt. Die Auseinandersetzung mit dem Schicksalsgedanken wurde zum Leitmotiv der *Tragischen Ouvertüre*, einer überaus problemgeladenen und teilweise auch spröden Komposition. Dennoch gehört das Stück zweifellos zu den großartigsten sinfonischen Leistungen des Meisters; leider ist es nur selten zu hören.

Die tiefste Grundstimmung des Werkes wird nur an wenigen Stellen aufgehellt. Nach zwei wichtigen Einleitungsakkorden steigt das grüblerische Hauptthema fragend aus der Tiefe empor. Ein kämpferisches Motiv aktiviert das musikalische Geschehen zu einer angespannten Konfliktsituation. Lyrische Seitengedanken können sich nur wenig behaupten. Nachdenklicher Ernst und elegische Züge kennzeichnen den Charakter der Durchführung, die sich allerdings nicht zum Höhepunkt der Auseinandersetzung entfaltet. In unerbittlichem d-Moll verklingt die Ouvertüre.

Die neue Musik Italiens kann auf drei bedeutende Wegbereiter zurückblicken, denen die Erneuerung italienischer Musikkultur aus dem Geiste der Tradition gegenüber veristischer Verwässerung und manieriertem Konservativismus am Herzen lag: Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti und Alfredo Casella. Malipiero, der aus einer alten venezianischen Patrizierfamilie stammte, unter dessen Verfahren sich Dogen wie Musiker befanden, gehörte zu jenen Künstlern, die unbeirrbar ihren einmal als richtig erkannten Weg konsequent verfolgen. Nach Musikstudien in Wien, Venedig und Bologna (u. a. bei Max Bruch, Enrico Bassi) kam er 1913 nach Paris. Hier erfolgte in einer ersten Schöpfungsperiode die Auseinandersetzung mit den Einflüssen Strawinskys und Debussys. Fast alle bis zu diesem Zeitpunkt komponierten Werke vernichtete er, so wesentlich erschien ihm die Berührung mit den genannten Meistern. Der erste Weltkrieg hinterließ in seinem Schaffen wie in seiner Existenz nachhaltige Spuren. Verschiedene Lehrstühle nahm er in den Nachkriegsjahren an, bis ihm 1940 seine

„Lebensstellung“, das Direktorenamt des Liceo Musicale in Venedig, angetragen wurde.

Im Jahre 1902 fand der Zwanzigjährige mehrere, noch völlig unerschlossene Manuskripte altitalienischer Komponisten – eine Begegnung, die für Malipieros künstlerische Entwicklung, seine ganz eigene Stellung zu den Epochen der Musikgeschichte grundlegend wurde. Denn er entdeckte zum ersten Male seine ausgesprochene Vorliebe für die italienische Musik früherer Jahrhunderte, die ausgedehnte musikhistorische Studien und Forschungen zur Folge hatte und seine ablehnende Haltung zur Musik des 19. Jahrhunderts, zur italienischen Oper und zur deutschen Sinfonik speziell, festigte. Bei den alten Madrigalisten Gesualdo, Monteverdi, Galuppi, Cavaliere, den venezianischen Instrumentalisten fand Malipiero die ihm gemäße Geistesverwandtschaft. Die Gesamtausgabe der Werke Monteverdis und – nicht abgeschlossen – Vivaldis, zahlreiche Publikationen zur Wiedererweckung alter Musik gehören zu seinen wichtigsten Leistungen. Indem er aber immer tiefer in die Welt der „Alten“ eindrang und Strawinskys, Hindemiths „Neoklassizismus“ eine Art „Neovorklassizismus“ entgegensetzte, wuchs seine Opposition gegen den damals in Italien üblichen „Belcanto“-Stil, den verflochten, allzu vordergründigen Verismus.

Seinen künstlerisch-stilistischen Durchbruch erzielte Malipiero mit einer „Verschmelzung“ archaisierender, im- und expressionistischer Tendenzen, die naturgemäß nicht ohne innere Widersprüche bleiben konnte. Er entwickelte seine sigengeprägte Kunst im Zeichen der Vorherrschaft des Melodischen, das von der Gregorianik, der Tonsprache des 16., 17. und 20. Jahrhunderts wesentlich beeinflusst wurde. Seine Ablehnung jeglichen Schemas führte zu einem Protest gegen die „thematische Arbeit“, gegen das Grundprinzip also der Musik des 19. Jahrhunderts. Statt dessen gelangte er zu einer neuartigen Kontrastierung lyrisch-melodischer Gebilde, ohne eigentlich polyphon oder sinfonisch zu „bauen“. Aus seiner lyrischen Grundeinstellung heraus, nach seiner Beschäftigung mit der Rezitativoper des 17. Jahrhunderts, erschloß sich Malipiero die Musikbühne, von dem Dichter Annunzio nicht unwesentlich inspiriert. Obwohl Malipieros Bedeutung sicherlich in seinem Opernschaffen liegt, verdient er doch auch als Kammermusiker und Sinfoniker herausgestellt zu werden. Gerade in den Instrumentalwerken kommt der für den Komponisten typische „Lyrismus“ gültig zum Ausdruck.

Das 1932 geschriebene und ein Jahr darauf in Mailand uraufgeführte Konzert für Violine und Orchester zeigt deutlich Handschrift und Eigenart Malipieros. Zwar wahrt es äußerlich die traditionelle Dreisätzigkeit der Konzertform, doch verzichtet es auf die sinfonische Entwicklung des thematischen Materials im Sinne des 19. Jahrhunderts. Malipiero läßt die musikalischen Gedanken vielmehr aufeinanderfolgen wie in „einem flüssigen Gespräch“. Die Grundmotive werden nicht „entwickelt“, sondern „ausgesponnen“ durch wechselnde klangliche und tempomäßige Belichtung. Das melodische Element ist das vorherrschende, ihm unterstellt sind die eigenwillige Rhythmik, die herbe, auf freier tonaler Basis beruhende Harmonik, eine natürliche, nicht vergrübelte Polyphonie und die durchsichtige Klanglichkeit der Instrumentation. Erscheinen auch die einzelnen thematischen Einfälle mehr aneinandergereiht als verarbeitet, vermag der Komponist doch in allen Teilen seines knappen, übersichtlichen Werkes, das dem Soloinstrument stets Raum zu konzertanter Entfaltung gibt, eine eindringliche Spannung zu erzeugen. Im erregt-drängenden Ausdrucksgeschehen des ersten Satzes (*Allegro con spirito*) werden fast opernhafte musikalische Elemente, Rezitativisches und Arioses, miteinander verbunden. Der langsame Mittelsatz (*Lento ma non troppo*) mutet ebenfalls wie eine Gesangsszene an. Schlichte, klare Linien kennzeichnen diese charaktervolle Musik. Das Finale (*Allegro*) bringt den schwungvollen Abschluß des Werkes. Tänzerische Rhythmen und Weisen bestimmen sein Wesen. Eine Kadenz des Solisten fügt sich zwanglos dem Ganzen ein.

Ein für die Entwicklung des Bartók'schen Orchesterstiles wesentliches Werk ist die im Jahre 1923 für ein Festkonzert anlässlich der Fünfzigjahrfeier der Vereinigung von Buda und Pest zur Großstadt Budapest komponierten *Tanz-Suite*, die neben Dohnányis „Festouvertüre“ und Kodálys „Psalmus Hungaricus“ erstaufgeführt werden sollte. Es handelt sich hierbei um fünf originelle tänzerische Sätze, die durch ein gleichbleibendes, elegisch-besinnlich und leicht variiertes Ritornell mit sinfonischen Mitteln sehr einheitlich zusammengefaßt werden. Über die Themen der einzelnen Sätze äußerte sich der Komponist folgendermaßen: „Teil No. 1 ist teilweise, No. 4 ganz orientalischen (arabischen) Charakters, das Ritornell und No. 2 ist madjarisch, in Teil No. 3 wechseln ungarische, rumänische, sogar arabische Einflüsse miteinander; das Thema von No. 5 ist aber so primitiv, daß man von nichts anderem reden kann als von primitiv-bäuerlichem Charakter und verzichten muß, der Nationalität nach zu klassifizieren“.

Bei kühner Satztechnik und Harmonik gelang Bartók mit der Tanz-Suite ein übersprudelnd musikantisches, mitreißendes Werk. In sehr originellen Variationen, von verschiedenen Instrumenten vorgetragen, wird im ersten Teil (*Moderato*) die vor allem rhythmisch akzentuierte thematische Substanz mannigfaltig beleuchtet. Die Themen des zweiten (*Allegro molto*) und des dritten Teiles (*Allegro vivace*) sind lebhaft-tanzmelodien. Von schwermütigem Charakter ist das Thema des vierten Teiles (*Molto tranquillo*), während das stürmische Finale (*Allegro*), in dem die Themen der einzelnen Tanzsätze miteinander wetteifern, die Suite in ungestüher, freudiger Stimmung und mit hämmernden Tonwiederholungen krönt.

Dr. habil. Dieter Härtwig



VORANKÜNDIGUNG :

Sonnabend, den 7., und Sonntag, den 8. Juni 1975, jeweils 20.00 Uhr, Kulturpalast
Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig

10. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Günther Herbig

Solist: Hans Richter-Haaser, BRD, Klavier

Werke von Schönberg, Beethoven und Brahms

Freier Kartenverkauf

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

Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 2,85 T. ItG 009-58-75