



resdner  
hilharmonie

8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT  
1975/76



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

Mittwoch, den 12. Mai 1976, 20.00 Uhr  
Donnerstag, den 13. Mai 1976, 20.00 Uhr  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Hartmut Haenchen  
Solist: Ruggiero Ricci, USA, Violine  
Chöre: A-cappella-Chor und Kammerchor des  
Philharmonischen Chores Dresden

Leoš Janáček  
1854–1928

Drei tschische Tänze für Orchester

Starodávný (Andante)  
Celadenský (Allegro)  
Píky (Andante con moto)

Béla Bartók  
1881–1945

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2

Allegro non troppo  
Andante tranquillo  
Allegro molto

PAUSE

Wilfried Krätzschmar  
geb. 1944

Hölderlin-Fragmente für zwei Chöre, Flöte, Harfe,  
Klavier, Pauken und Tamtam (1974/75)

I. . . . wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen . . .  
II. . . . wie die zarten Blüten im Winter . . .  
III. Mit gelben Blumen hängen . . .  
IV. Weh mir!  
V. Wenn aus der Ferne . . .

Auftragswerk des Philharmonischen Chores Dresden  
Uraufführung

Niccolò Paganini  
1782–1840

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 h-Moll op. 7

Allegro maestoso  
Adagio  
Rondo



RUGGIERO RICCI ist italienischer Abstammung und wurde 1920 in San Francisco geboren. Schon als Knabe zeigte er eine hervorragende Begabung für das Geigenspiel. Neunjährig spielte er bereits mehrere öffentliche Konzerte in seiner Geburtsstadt und in New York, u. a. interpretierte er das Mendelssohn-Konzert. Die Krönung seiner Wunderkind-Laufbahn brachte eine aufsehenerregende Europa-Tournee, die er im Alter von zwölf Jahren unternahm. Seine Lehrer waren Persinger, Piastra und Kulenkampf. Der zweite Weltkrieg unterbrach zunächst seinen künstlerischen Aufstieg. Doch nach Kriegsende nahm er sofort seine Konzerttätigkeit wieder auf und bereiste alle Kontinente, konzertierte mit fast allen führenden Orchestern. Ricci spielt eine seltene und kostbare Guarnierus-del-gesu-Violine aus dem Jahre 1734. Er gehört zu den besten Geigern der Welt. Mit der Dresdner Philharmonie konzertierte er bereits in den Jahren 1958, 1961, 1964, 1967, 1969, 1971 und 1973.



## ZUR EINFÜHRUNG

Leoš Janáček (1854–1928) gehört neben Bedřich Smetana und Antonín Dvořák zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der tschechischen Musik. Erst in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts fand er in der Volksmusik seiner mährischen Heimat die Ausgangsbasis für seinen mühevollen, geradezu fanatischen Kampf um eine eigenständige musikalische Sprache. In seinen neun Bühnenwerken, darunter „Jenufa“, „Katja Kabanova“, „Das schlaue Fuchslein“, „Aus einem Totenhaus“, kam er zu einem ganz eigenen realistisch-sensiblen Sprachgesang, der mit dem selbständig-sinfonischen Orchestergeschehen zu einer zwingenden Einheit verschmilzt.

In den Jahren 1888 bis 1894 unternahm Janáček intensive volkskundliche Forschungen in den verschiedensten Landschaften Mährens. Er selbst stammte aus dem Dörfchen Hukvaldy (Hochwald) in der Lachei (Nordmähren), kannte also das dörfliche Leben sehr genau. Er sammelte Volkslieder und -tänze, zeichnete sie auf und publizierte sie. So gab er 1891 und 1893 die Sammlung „Volkstänze in Mähren“ mit lachischen, wallachischen und hanakischen Tänzen heraus. Die Ergebnisse seiner Forschungen schlugen sich auch in verschiedenen Artikeln nieder, die nach heute von großer Bedeutung für die tschechische Volkskunde sind, so beispielsweise der umfangreiche Aufsatz „Musikalische Charakteristik der mährischen Volkstänze“.

Bei der Sammlertätigkeit – die Melodien wurden Volksmusikanten abgelauscht – fesselten den Komponisten sowohl die musikalische Substanz als auch das tänzerische Brauchtum. Diese Beschäftigung mit den Volkstänzen seiner Heimat gab Janáček 1889 die Anregung, die Lachischen Tänze für Orchester zu schreiben, wobei zweifellos auch die Beispiele von Dvořáks „Slawischen Tänzen“ und Smetanas „Böhmischen Tänzen“ mitgewirkt haben dürften. Janáčeks in diesem Tanzzyklus vereinigte sechs Orchesterkompositionen wurden erstmals im Rahmen seines Balletts „Rákos Rákoczy“ 1891 in Prag, als Ballett 1925 in Brünn, in Konzertform 1926 in Pisek und Prag aufgeführt. Jeder der Tänze ist auf einem ausdrucksvollen Thema aufgebaut, wobei der Komponist originale Volkstanzmelodien aus der lachischen Landschaft wörtlich zitierte oder sie nur geringfügig änderte.

Janáčeks Lachische Tänze, von denen drei (Nr. 1, 5 und 6) unser heutiges Konzert eröffnen, sind bei kunstvoller polyphoner Verarbeitung Beispiele einer temperamentvollen, zündenden, rhythmisch faszinierenden Musik mit einem typisch slawischen Charakter (überraschende Mollwendungen). Farblich ist die Instrumentation. Der dokumentarische wie musikalische Reiz der Tänze ist außerordentlich. Auf die ursprüngliche Verwurzelung im Volksbrauchtum verweisen die Überschriften, die die Tänze tragen: „Der Ältertümler“ (vereint mit einem „Tüchlein“- und einem „Stocktanz“), „Celadenský“ (nach der Ortschaft Celadná, wo er aber zumeist „Kašpar“, „Müllertanz“ oder „Der Bettler“ heißt) und „Pilky“ (Tanz beim Holzschneiden für den Winter).

Hat Béla Bartóks zweisätziges erstes Violinkonzert aus den Jahren 1907/08 noch als Jugendwerk zu gelten, entstanden in der Auseinandersetzung mit dem Geiste Berliozscher und Lisztscher Monothematik, gehört das heute erklingende Konzert Nr. 2 für Violine und Orchester, das in fast 1½-jährigem Ringen 1937/38 – als nächstes auf die Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta folgendes Orchesterwerk – komponiert wurde, zu den reifsten Werken seines Schöpfers aus seiner letzten Schaffensepöche. Inhalt und Form verschmolzen zu meisterlicher Einheit. Wie hier Elementares und Geistiges, urwüchsiges, aus der ungarischen Folklore schöpfendes Musikantentum mit strengstem Formwillen verbunden sind, das hat etwas Einmaliges.

Ursprünglich hatte dem Komponisten ein großangelegtes Variationswerk für Violine mit Orchesterbegleitung vorgeschwebt. Der Geiger Zoltán Székely, in dessen Auftrag Bartók das Konzert schrieb und dem er es auch widmete, bestand jedoch auf der „klassischen Konzertform“. Als die Komposition vollendet vorlag – übrigens eine der letzten, die er nach vor der Emigration in der ungarischen Heimat schrieb –, gestand Bartók Székely, daß er seinen eigentlichen Plan doch ausgeführt habe, da der dritte Satz eine freie Variation des ersten sei. Das Werk ist also in einer dreiteiligen Brückenform geschrieben. Das Hauptthema des ersten Satzes ist mit seinen vielen Quartetten typisch ungarisch, das des langsamen Mittelsatzes ist einer der schönsten melodischen Einfälle des Komponisten. Die Uraufführung des Konzertes fand am 23. April 1939 in Amsterdam mit dem Concertgebouw-Orchester unter Leitung von Willem Mengelberg statt – heute gehört es längst zum Repertoire aller großen Geiger. Yehudi Menuhin bezeichnete es als das beste Violinkonzert seit Brahms. Es wirkt durch die Klarheit und strenge Geprägtheit seiner Themen, durch die Schönheit des Orchesterklanges, durch die Wahrheit seiner Aussage, die nicht vor Härten zurückschreckt.

„Nach klassischem Muster ist Bartóks Violinkonzert in drei Sätze gegliedert: Allegro non troppo, Andante tranquillo, Allegro molto. Der erste Satz faßt die Gegensätze der Thematik in einer festgefühten Sonatenform zusammen. Das energische, melodisch weitschwingende Hauptthema zeigt entschlossenen Charakter. Es steht in unversöhnlichem Gegensatz zu den übrigen Motiven. Bartók redet in seinem Violinkonzert keine milde Sprache: Wie er spricht und was er zu sagen hat, wirkt hier geradezu aufrüttelnd. Innere Kämpfe sind in ihrer bitteren Realität wiedergegeben. Es gibt in diesem Werk kein Zuflucht zu besänftigenden melodischen und harmonischen Phrasen der Vergangenheit. Schon die häufigen Tempoveränderungen zeugen davon, daß es sich um etwas Aufregendes handelt. In der Solokadenz wird für Bartók selbst das Tonsystem zu eng: Er verlangt vierteltönig verschärfte Leitonschritte. Indessen gewahren wir in alledem den Sieg einer außergewöhnlichen Willenskraft über die innere Krise der Vorkriegsjahre.“

Im zweiten Satz trägt die Solovioline ein sanftes Gesangsthema vor. In den darauffolgenden sechs freien Variationen werden aus dem Thema mannigfaltige Kontraste entwickelt. Die Geschlossenheit des Satzes wird durch die Wiederkehr des Themas am Schlusse der Variationsreihe erreicht. – Das Thema des Schlußsatzes zitiert den umgeformten Anfang des Hauptthemas aus dem ersten Satz. Im weiteren Verlauf wird dieses Thema stets anders und immer weniger geschlossenen gestaltet“ (Z. Gárdonyi).

Wilfried Krätzschmar wurde im Jahre 1944 in Dresden geboren. Er studierte von 1962 bis 1968 an der Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ in seiner Heimatstadt die Fächer Komposition (bei Prof. Johannes Paul Thilman), Klavier und Dirigieren. Nach einer kurzen Tätigkeit als Schauspielkapellmeister am Meininger Theater erhielt er eine Aspirantur für Komposition bei dem Leipziger Komponisten Prof. Fritz Geißler (1969–1971) und wirkt seitdem als Assistent, nunmehr als Oberassistent für Komposition und Tonsatz an der Dresdner Musikhochschule. Wilfried Krätzschmar war zweimal Mendelssohn-Stipendiat und wurde 1970 mit einem Förderungspreis des Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerbs der Stadt Dresden ausgezeichnet. An Kompositionen entstanden bisher mehrere Orchesterwerke (ein „Capriccio“) wird in der nächsten Spielzeit seine Uraufführung durch die Dresdner Philharmonie erleben), zahlreiche Werke kleinerer und größerer Instrumentalbesetzungen (die „Suoni notturni“ für Flöte und Instrumente wurden 1974 in einem Landhaus-Konzert der Philharmonie uraufgeführt) sowie Chöre, Klavierstücke und eine Kantate.

Die Hölderlin-Fragmente für zwei Chöre, Flöte, Harfe, Klavier, Pauken und Tambour entstanden 1974/75 als Auftragswerk





des Philharmonischen Chores Dresden in enger Zusammenarbeit mit diesem und seinem Leiter Hartmut Haenchen. „Sie sind keine Vertonung im Sinne bloßen Absingens von Dichterworten“, schreibt der Komponist, „sondern Sprachliches und Musikalisches durchdringen sich als Mittel für die kompositorische Gestaltung gegenseitig. Kristallisationspunkt ist der Dichter selbst, seine Widersprüchlichkeit und Zerrissenheit, die über das persönliche Schicksal hinaus Symbolcharakter erhalten. Die verwendeten Texte sind zum Teil nur Ausschnitte aus Gedichten, Fragmente, die als typisch für Hölderlin gelten können und so gleichsam schlagzeilenartig ein Porträt seines Wesens schaffen. Die Besetzung mit zwei Chören, denen jeweils bestimmte Instrumente zugeordnet sind (großer Chor mit Klavier, Pauken, Tamtam; Kammerchor mit Flöte und Harfe), gibt die Möglichkeit, zwei Ebenen gegenüberzustellen und sich durchdringen zu lassen, die mit ‚äußerem Erleben, Auseinandersetzung, Kampf‘ einerseits und ‚innerem Erleben, Besinnung, Zurückgezogenheit‘ andererseits umschrieben werden könnten. (Die Partitur ist so angelegt, daß der große Chor zur Verdeutlichung dieser Konstellation auch über Lautsprecher vom Band eingespielt werden kann.)

Fragment I umreißt mattsartig die Spannung und Dramatik, auflodernd aus dem Zusammenprall der Ideale des Künstlers mit der Wirklichkeit. Der Chor steigert sich nach den monumentalen, unerbittlichen Schlägen des Anfangs aus einem düsteren Untergrund zu höchst dramatischen Szenen. Dabei wird den Sängern ein Maximum an technischer Gewandtheit und Darstellungskraft abverlangt. Sprechen, Rufen und Schreien – als Ausdrucksformen der Erregung auf der Sprechbühne (und im täglichen Leben!) nichts Außergewöhnliches – werden hier zur Erweiterung der musikalischen Ausdrucksskala einbezogen (oft noch ungewohnt und als außerhalb der Norm empfunden, aber gerade als Mittel der Steigerung geeignet für Dinge, die mit wohltonendem Organ und Schmelz nicht darstellbar sind). Am Schluß verebbt der Chorklang unter den pausenlosen Schlägen der Instrumente.

Fragment II schließt sich nahtlos an und bildet einen großen Kontrast: Der Kammerchor verharrt auf einem einzigen Pianissimo-Akkord. Die Verinnerlichung wirkt fast starr, Bewegung bringen lediglich die Harfe mit improvisationsähnlichen Einwüfen und eine Klangfarbenpolyphonie innerhalb des Chor-Akkordes. Der Text mit der Farbigkeit seiner Laute wird zum kompositorischen Element; die einzelnen Silben mit ihren Vokalen und klingenden Konsonanten, deren Abstufungen und Übergänge schaffen ein zartes Gewebe, in das sich die Textwörter gleichsam zurückgezogen haben.

So wie Fragment I und II als Gegenpole zusammengehören, sind auch die Fragmente III und IV verknüpft und bilden ein Spiegelbild der ersten beiden. Verwendet wird das ganze Gedicht ‚Mitte des Lebens‘, in dem die Gegensätzlichkeit bereits formuliert ist: Die erste Strophe (Fragment III, Kammerchor) ist freudig bewegt und steigert sich zu hymnischer Erregung, die auf ihrem Höhepunkt in Verzweiflung umschlägt. (In der höchsten Erkenntnis der Schönheit des Lebens wird dem Dichter zugleich die Unvereinbarkeit mit der Realität der ihn umgebenden Gesellschaft schmerzhaft bewußt.) In die webenden Klänge des Kammerchores, die während der Steigerung allmählich wieder Züge von Fragment I angenommen haben, bricht der große Chor mit den unerbittlichen Schlägen des Anfangs herein (Fragment IV). In der Verzahnung beider Ebenen kommt der bezeichnete Zwiespalt zum Ausdruck, am Schluß – nach einer explosiven Instrumentalkadenz – noch einmal formuliert im Gegeneinander von Resignation und Aufbegehren.

Fragment V ist ein Epilog. Vom Dichter selbst nur als Fragment aus seiner Spätzeit hinterlassen, stellt es eine Art Rückbesinnung dar. In großer Verhaltenheit tauchen musikalische Elemente aus den vorangegangenen Teilen auf. Die Passagen des Kammerchores lösen sich immer mehr in Partikel auf bis zum Ver-

stummen. Im Pianissimo wirken die Klänge des großen Chores und die Schläge aus Fragment I ganz am Schluß wie eine Erinnerung.“

#### Wilfried Krätzschmar: Hölderlin-Fragmente

- I. . . . wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen . . .  
(aus: „Hyperions Schicksalslied“)
- II. . . . wie die zarten Blüten im Winter, in der gealterten Welt . . .  
(aus: „An Diotima“ – „Schönes Leben!“)
- III. Mit gelben Blumen hänget  
und voll mit wilden Rosen  
das Land in den See,  
ihr holden Schwäne,  
und trunken von Küssen  
tunkt ihr das Haupt  
ins heilig nüchterne Wasser.
- IV. Weh mir! Wo nehm ich, wenn es  
Winter ist, die Blumen, und wo  
den Sonnenschein  
und Schatten der Erde.  
Die Mauern stehen  
sprachlos und kalt. Im Winde  
klirren die Fahnen.  
(„Mitte des Lebens“)
- V. Wenn aus der Ferne, da wir geschieden sind,  
ich dir noch kennbar bin, dir Vergangenheit,  
o du Teilhaber meiner Schmerzen!  
einiges Gute bezeichnen dir kann . . .  
(„An Diotima“ - Fragment)

Eine der schillerndsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte war der große italienische Geigenvirtuose Niccolò Paganini, der geradezu berauschende Wirkungen auf seine Zeitgenossen in Italien, Deutschland und Frankreich ausübte. Das Abenteuerliche seiner Person führte im Bunde mit seinen phänomenalen geigerischen Fertigkeiten dazu, daß man ihn sogar der Zauberei verdächtigte oder ihn mit Geistern und der Hölle im Bunde glaubte. Paganini, von gelegentlichem Geigenunterricht abgesehen eigentlich Autodidakt, vereinte in seiner Person, „was andere vereinzelt auszeichnete: einen hinreißend ausdrucksvollen Vortrag, einen wunderbar großen und dabei doch der verschiedensten Stärkegrade sowie des mannigfaltigsten Timbres und Kolorits fähigen Ton, ein zauberhaftes, wie in Sphärenklängen verhallendes Flageolett, Gegensätze im Legato und Staccato, wie man sie vor ihm nicht gekannt, doppelgriffige Gänge, die niemand außer ihm auszuführen vermochte, Pizzikatos, gleichviel, ob mit der rechten oder der linken Hand, deren springende Passagen jedem anderen Geiger den Hals gebrochen haben würden, und, außer seiner fabelhaften Technik, jene dämonische Leidenschaftlichkeit, die ihm allein eigen war. Sprang ihm eine Saite, ja zwei Saiten, so spielte er auf den übriggebliebenen, soweit es deren Umfang erlaubte, mit solcher Vollkommenheit weiter, daß der eingetretene Mangel selbst für den Kenner kaum hörbar wurde; auch stimmte er die Saiten, um gewisse besondere Effekte damit zu erreichen, nach Bedürfnis anders, als durch den Gebrauch vorgeschrieben war (ein Wiederaufleben der früheren Scordatura), und da er das Geschick besaß, eine Saite selbst während des Spiels unbemerkt um einen halben Ton hinaufzuziehen, so begannen selbst manche ihm zuhörende Geiger an Wunder zu glauben. So steht dieser Mensch,



der die seltsamste Mischung von Genialität und Scharlatanerie, von tiefstem, bis zu Tränen rührenden Ausdruck und tollen diabolischen Kunststücken in sich vereinigte, der täuschend jeden anderen Virtuosen wiederzugeben vermochte und dabei doch ein eigenes Spiel hatte, mit dem er niemand glich und alles übertraf, als ein Unikum in der Geschichte des Geigenspiels da" (Naumann/Schmitz).

Da die Paganini-Zeit die subjektivistische Gefühlsbetonung liebte, vergötterte sie den genialen Einzelmenschen. Diesen Zeitgeist vertrat Paganini in typischer Weise, hatte er doch kein anderes Anliegen, als ein möglichst großes Publikum durch sein Spiel zu faszinieren. Seine wichtigsten Kompositionen – nicht alle der unter seinem Namen laufenden Werke sind echt – sind u. a. die 24 Capricci für Violine solo op. 1, die Liszt, Schumann, Brahms, Rachmaninow, Casella, Dallapiccola und Blacher zu eigenen Kompositionen anregten, die beiden Violinkonzerte op. 6, D-Dur, und op. 7, h-Moll, sowie 12 Sonaten für Violine und Gitarre, Zeugnisse eines Schaffens, das aus engstem Zusammenhang mit Paganinis sensationellem Virtuositentum hervorging. Von den Violinkonzerten steht vor allem das erste in der Gunst der großen Geiger unserer Tage, viel seltener ist das heute erklingende 2. Violinkonzert op. 7 h-Moll (1838) zu hören, das nach dem Finalrondo „La Clochette“ (Das Glöckchen) genannt wird. (Der mitunter auch allein interpretierte Satz wurde durch Liszts Klaviertranskription als Etüde „Campanella“ bekannt). Naturgemäß interessieren uns heute an diesem Werk nicht so sehr die musikalische Substanz oder die satztechnische Gestaltung (das Orchester ist zumeist „dürftig“ behandelt, damit der Solist um so mehr hervortreten kann), sondern vor allem die auf die Spitze getriebene Virtuosität des Soloparts. Dieser nämlich ist mit allen Kunststücken ausgestattet, mit denen Paganini seine Zeitgenossen begeisterte: Doppelgriffe in verschiedensten Lagen, Pizzicati der linken Hand und raffinierte Springbogenpassagen, Flageolets, das bravouröse Spiel auf einer Seite. Dennoch ist das Konzert nicht nur eine brillante Aneinanderreihung geigentechnischer Aufgaben und Effekte, auch die Musik kommt durchaus zu ihrem Recht. Der erste Satz (Allegro maestoso) bewahrt ein erfreuliches Gleichgewicht zwischen Virtuosität und Ausdruck, zwischen rein technischen und pathetisch-lyrischen Partien. Vor allem das innige zweite Thema trägt ein starkes Ausdrucksmoment in das musikalische Geschehen hinein. Melodisch eindringlich zeigt sich der langsame zweite Satz (Adagio), dessen affektgeladene Geigenmelodik in weichen Hörnerklang eingebettet wird. Der dritte Satz ist das berühmte Campanella-Rondo. Es dient überwiegend virtuosen Zwecken, beeindruckt vor allem durch das Raffinement in der Anwendung der technischen Mittel, jedoch auch durch musikalische Phantasie.

#### VORANKÜNDIGUNG :

Freitag, den 11. Juni 1976, 20.00 Uhr, AK (J)  
Sonnabend, den 12. Juni, 20.00 Uhr, Freiverkauf  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

#### 9. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Hartmut Haenchen

Solisten: Renate Kraemer, Berlin, Sopran  
Karl-Heinz Koch, Dresden, Tenor  
Ekkehard Wlaschiha, Leipzig, Bariton

Chöre: Philharmonischer Chor Dresden  
Kammerchor des Philharmonischen Chores

Werke von Gibbons, Rathgeber, Haßler und Orff

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1975/76 – Chefdirigent: Günther Herbig  
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig  
Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 2,85 T. ItG 009-33-76 EVP 0,25 M