



2. ZYKLUS-KONZERT 1979/80

2.
ZYKLUS-
KONZERT
KONTRASTE

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 27. Oktober 1979, 20.00 Uhr
Sonntag, den 28. Oktober 1979, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler
Solistin: Nilla Pierrou, Schweden, Violine

- Johann Sebastian Bach**
1685–1750
**Konzert für Violine, Streichorchester
und Basso continuo a-Moll BWV 1041**
Allegro
Andante
Allegro assai
- Anton von Webern**
1883–1945
**Fuga (Ricercata) a 6 voci (Nr. 2 aus dem
„Musikalischen Opfer“) von J. S. Bach für
Orchester gesetzt**
Sehr mäßig
- Johann Sebastian Bach**
**Konzert für Violine, Streichorchester
und Basso continuo E-Dur BWV 1042**
Allegro
Adagio
Allegro assai
PAUSE
- Wilfried Krätzschmar**
geb. 1944
**Sinfonie Nr. 1
in zwei Sätzen**
Auftragswerk der Dresdner Philharmonie
Uraufführung
- Jean Sibelius**
1865–1957
**Finlandia – Sinfonische Dichtung
op. 26 Nr. 7**
Andante sostenuto – Allegro moderato –
Allegro



ZUR EINFÜHRUNG

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

Der erste Satz von Bachs Konzert für Violine und Streichorchester a-Moll (BWV 1041) zeigt besonders eindringlich die für den Konzertstil dieses Meisters typische geniale Verschmelzung, motivische Verzahnung von Soli- und Tutti-Partien. Ein energisches Thema prägt den Charakter des Einleitungstutts. Das erste Motiv davon greift der Solist variiert auf, um im Verlaufe des Satzes noch weitere motivische Gedanken ins Spiel zu bringen. Der unerhört straffe, logische Aufbau des Ganzen, die gedrängte, dichte motivische Arbeit der Komposition, von der ein Eindruck geballter Energie ausgeht, faszinieren den Hörer spontan. Im langsamen Mittelsatz wird ein eindringlich wiederholtes Baßmotiv (Basso ostinato) vom Orchestertutti allein siebenmal vortragen. Weitere sechsmal erscheint es als Untergrund eines gefühlreichen Themas, das die Solovioline figurativ ausbreitet. Zügigdrängend gibt sich der Schlußsatz, eine stilisierte Gigue. Eine Steigerung des musikalischen Geschehens ist von der Satzmitte bis zum letzten virtuosen Violinsolo zu beobachten.

Text zum Bild auf der vorhergehenden Seite

NILLA PIÉROU, die junge schwedische Geigerin, absolvierte die Brüsseler Meisterklasse Prof. André Gertlers mit Auszeichnung und errang in den letzten Jahren zahlreiche Wettbewerbserfolge, so die Eugène-Isaye-Medaille, 1969 den 1. Preis des Dänischen Streicher-Wettbewerbes, 1972 den 1. Preis des Internationalen Musik-Wettbewerbes in München und des Wettbewerbes junger Virtuosen in Brüssel, 1973 den 3. Preis im Vianna-da-Motta-Wettbewerb in Lissabon und den 1. Preis des Josef-Szigeti-Wettbewerbes in Budapest. 1976 wurde Nilla Piérou beim V. Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb Leipzig 1. Preisträgerin und erhielt die Goldmedaille. Erfolgreiche Konzertreisen führten die Künstlerin u. a. durch die skandinavischen Länder, nach Belgien, Österreich, Frankreich, in die DDR, BRD und die USA.

Das Konzert für Violine und Streichorchester E-Dur (BWV 1042) hat insgesamt einen festlich-freudigen Charakter. Wie dicht ist das kontrapunktische Gewebe im einleitenden Allegro-Satz! Kaum erkennt man noch 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 Kopfhema des Satzes und seine Fortführung. Wenn die Solovioline das Thema anstimmt, erklingt zugleich im Orchester die Fortführung, während der Baß das Kopfhema andeutet. — Stimmungsmäßig erinnert das Adagio an Moll-Teil des ersten Satzes; es steht eben 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. — Überschwänglich 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 Österreicher Anton von Webern, als Komponist der konsequenteste Schüler Arnold Schönbergs, in den Jahren 1921 bis 1934 angesehener Dirigent der Wiener Arbeiter-Sinfoniekonzerte, seit 1923 auch des Wiener Arbeiter-Singvereins, 1945 von einem amerikanischen Besatzungssoldaten erschossen, erlebt seit den 50er Jahren eine erstaunliche Renaissance in westeuropäischen Ländern, während er zu Lebzeiten mit seiner esoterischen Kunst in zunehmende Isolation geriet. Ein großer Teil seines nur 31 Werknummern zählenden gedruckten Schaffens galt der Vokalmusik, aber auch seine Orchester- und Kammermusik ist von Gewicht. Von Schönbergs Versuchen mit der sogenannten „Klangfarbenmelodie“ angeregt, gelangte Webern zu einer für ihn typischen, von Klangfarbenvorstellungen geleiteten Führung der melodischen Linien, die im Sinne der „Klangfarbenmelodie“ auf verschiedene Instrumente aufgeteilt werden (6 Orchesterstücke op. 6). Unter dem Blickwinkel dieser ganz persönlichen Stilistik ist auch seine 1934/35 entstandene, unter seiner Leitung 1935 vom

Orchester der BBC in London uraufgeführte Orchesterfassung des 6stimmigen Ricercars aus Johann Sebastian Bachs „Musikalischem Opfer“ BWV 1079 zu sehen, mit der er gleichsam auf der Grundlage strenger motivischer Gliederung eine Art klingender Analyse des kunstvollen Bachschen Stimmgeflechts verfertigte, die in der Geschichte der Bach-Bearbeitungen von Mozart bis Schönberg eine Sonderstellung einnimmt.

Bachs von ihm selbst so genanntes „Musikalisches Opfer“ besteht aus Variationen, Kanons, Fugen und einer Triosonate, die durch das mehr oder weniger abgewandelte „königliche Thema“ (Bach), das ihm 1747 bei seinem Besuch im Stadtschloß zu Potsdam vom Preußenkönig Friedrich II. gegeben worden war, zu einem einheitlichen Organismus zusammengefaßt wird. Des Königs Wunsch nach einer sechsstimmigen Fuge über das Thema vermachte er aus dem Stegreif nicht zu erfüllen, aber Wochen später in Leipzig schuf er die „Ricercare a 6“ benannte freie Fuge, die eine wunderbar nachdenkliche Erhabenheit ausstrahlt und in der unerhörten Dichte ihres Gewebes und ihrer „tiefen, fast feierlichen Gedanklichkeit einen Gipfel nicht nur der Bachschen Musik, sondern überhaupt der Musik bildet“ (J. Beythien).

„Meine Instrumentation versucht, den motivischen Zusammenhang bloßzulegen. Das war nicht immer leicht. Natürlich will ich darüber hinaus andeuten, wie ich den Charakter des Stückes empfinde; dieser Musik! Diese endlich zugänglich zu machen, indem ich versuchte, darzustellen, wie ich sie empfinde, das war der letzte Grund meines gewagten Unternehmens!“ — schrieb Webern 1938 an den Dirigenten Hermann Scherchen. Mit dem ersten Erklingen des Fugenthemas legte Webern zugleich einen symmetrischen Aufgliederungs- und Vortragsmodus für drei Instrumente fest (vorwiegend Bläser mit gelegentlicher Harfenakzentuierung), der für alle späteren Stimmensätze Gültigkeit besitzt. Während der insgesamt 12 Themeneinsätze wechseln also, je nach Stimmlage, die Instrumentengruppierungen, nicht aber die Gliederungsstruktur des neuntaktigen „thema regium“, des „königlichen Themas“. Nicht in gleicher Strenge, doch stets nach dem Prinzip motivischer Aufspaltung sind auch die Gegenstimmen und die Zwischenspiele instrumental zugeordnet. Die von Webern eingesetzte kleine Orchesterbesetzung beschäftigt Flöte, Oboe, Englischhorn,

Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Pauken, Harfe und Streicher, erstrebt also bewußt keinen „barocken“ Orchesterklang.

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, inzwischen als Oberassistent für Komposition und Tonsatz an der Dresdner Musikhochschule. Wilfried Krätzschmar wurde 1970 mit einem Förderungspreis des Weber-Wettbewerbes der Stadt Dresden und 1979 mit dem Kompositionspreis „Hans Stieber“ ausgezeichnet. Er leitet die Arbeitsgruppe der jungen Komponisten im Bezirksverband Dresden des Komponistenverbandes der DDR und außerdem noch das Zentrum zur Förderung junger Komponisten des Bezirkes Dresden. An Kompositionen entstanden bisher zwei Sinfonien, weitere Orchesterwerke, zahlreiche Werke kleinerer und größerer Instrumentalbesetzungen sowie Chöre, Klavierstücke und eine Kantate. Seine kompositorische Entwicklung wurde wesentlich durch die Zusammenarbeit mit der Dresdner Philharmonie gefördert, die verschiedene seiner Arbeiten in den letzten Jahren zur Uraufführung brachte (u. a. „Suoni notturni“, 1974; Capriccio für Orchester, „Hölderlinfragmente“, 1976; Ballets imaginaires, 1979).

Heute erklingt nun ein weiteres Werk Krätzschmars zum ersten Male: seine 1. Sinfonie, 1978 anlässlich des 30. Jahrestages der Deutschen Demokratischen Republik im Auftrage der Dresdner Philharmonie geschaffen. Der Komponist äußerte über sein Werk:

„Mit der Komposition einer Sinfonie stelle ich mich bewußt in den Rahmen einer anspruchsvollen Tradition. Das bedeutet, Persönlichstes wie auch Allgemeingültiges gleichermaßen Klang werden zu lassen; das fordert heraus, Eigenes durch eigene Lösungen zu formulieren. Ich fand sie für dieses Stück in der konsequenten Reduktion auf elementare musikalische Substanzen. ‚Klang‘ soll ursprünglich und direkt erlebt werden; ‚Bedeutungen‘ ergeben sich erst in zweiter Linie, vor allem durch die



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Projektion auf die alteingesessenen Bezugssysteme.

Themen und Motive im herkömmlichen Sinne tauchen in meiner Sinfonie nicht auf. An ihre Stelle treten Klangkomplexe, Farbwerte, Ausdrucksgebärden. Und an die Stelle der traditionellen ‚Verarbeitung‘ tritt ein Verfahren, das ich ‚Konstellationsprinzip‘ nennen möchte. Damit kommen einerseits die Sprachmittel zum Tragen, die ich für wesentlich in der zeitgenössischen Musik halte, zum anderen ist aber auch das traditionelle dialektische Prinzip in einer neuen Ausprägung bewahrt: die Klanggebärden treten in Wechselbeziehungen und treiben in der Folge von Spannung und Entspannung das Geschehen voran. Beide Sätze der Sinfonie konzentrieren sich auf jeweils eine konsequent beibehaltene Bewegungsform. Diese Reduktion macht ebenso überschaubar wie anspruchsvoll — durch die immensen Spannungen, die entstehen.

Der erste Satz verhalten bis zur Reglosigkeit: ein Klangband von Anfang bis Ende teils unbewegt, teils sich verändernd in Farbe, Breite, Höhe — auch zitternd, schwankend oder verstummend. Darumherum inselartige Episoden, verschieden in Charakter und Ausmaß; einzeln oder überlagert, unvermittelt auftauchend wie Erinnerungen, Blitze, Bilder, Fragmente, Gespenster. — Eine Modifikation des dualistischen Prinzips: durch Staffelung der Episoden und Reagieren des Klangbandes entstehen die spannungsmäßigen Höhen und Tiefen.

Der zweite Satz ist die Entladung der angestauten Spannung. Alles schlägt um: statt Reglosigkeit — Atemlosigkeit; statt Verhaltenheit — ununterbrochen rasende Bewegung. Der Aufbau ist jetzt eine Modifikation der Variationskette: Abschnitte mit bestimmten Ausdrucksgebärden lösen einander ab durch ständige Metamorphose (bestimmte kompositorische Verfahren modellieren den klanglichen Rohstoff zu verschiedenen Gestalten). Die Klangereignisse steigern sich durch ‚Erhitzung‘, treiben zu einer eruptiven Kulmination, um dann gleichsam ausgeglüht bis zum Schluß in der rastlosen Bewegung zu verharren. Das deutet auf die dialektische Verklammerung der Sätze: Bewegung im Verharren (1.) — Verharren in der Bewegung (2.).

Ein so wichtiger Notbehelf Erläuterungen auch sind, sie werden schädlich, wenn sie beim Hören im Wege stehen: Meine 1. Sinfonie soll zu allererst ganz emotional und direkt berühren; ich wünsche mir offene Ohren und Gemüter — die Bereitschaft, sich erschüttern zu lassen.“

„Dem Musikleben Finnlands, wie auch der allgemeinen finnischen Kultur, ist ein spätes und rasches Hervorbrechen eigen, gleich dem nordischen Frühling, der nach langer winterlicher Starrheit sozusagen über Nacht anbricht.“ So schrieb Ilmari Krohn, neben Sibelius der markanteste Vertreter finnischer Musik aus dieser Generation. Schon im 17. Jahrhundert war die Welt auf den eigenartigen Schatz finnischer Volkskultur aufmerksam geworden: 1835, als Elias Lönnrot die Runensammlung der „Kalevala“ in gedruckter Form vorlegte, erreichte diese Entwicklung einen Höhepunkt, der sich bald auch auf das Entstehen einer eigenständigen Kunstmusik auswirken sollte. Jean Sibelius (1865–1957) verhalf dieser finnischen Musik um die Jahrhundertwende zu Weltruf. Dabei hat sein Werk für die nationale Unabhängigkeitsbewegung Finnlands, das bis 1809 zu Schweden, dann zu Rußland gehörte und erst 1919 selbständiger Staat wurde, eine große Rolle gespielt, in besonderem Maße die Tondichtung „Finlandia“, deren Musik 1899 anläßlich einer politischen Demonstration gegen die zaristische Unterdrückung entstand. Durch und durch national empfunden, greift sie den Ton, finnischer Folklore auf, ohne doch — wie Sibelius ausdrücklich versicherte — diese direkt zu zitieren („es herrscht eine irriige Meinung in der auswärtigen Presse, daß meine Themen oft Volksmelodien seien; bis jetzt habe ich nie ein Thema verarbeitet, das nicht meine eigene Erfindung gewesen wäre. So ist das thematische Material von ‚Finlandia‘ . . . ganz und gar mein eigen“). — Mit düsteren Farben in einem markanten Blechbläsersatz beginnend, führt das Stück zu jubelnd hymnischem Ausklang. Bemerkenswert ist die für die Zeit der Jahrhundertwende auffallend „herkömmliche“ Harmonik und Melodiebildung; die aphoristische Gedrängtheit, in der die einzelnen Themen nebeneinandergestellt werden, erinnert an die Art Griegs oder mancher Tonbilder der russischen Schule. Der Reiz der einfallstarken und prägnanten Thematik dieses Stückes hat sich aber bis heute frisch und unverbraucht erhalten, über das Sibelius sagte: „Wir haben 600 Jahre lang für unsere Freiheit gekämpft, und ich durfte der Generation angehören, die sie errungen hat. Freiheit! Meine ‚Finlandia‘ erzählt davon, sie war unser Kampflied, das zur Siegeshymne wurde.“

VORANKÜNDIGUNGEN

Freitag, den 9. November 1979, 20.00 Uhr (AK/J)

Sonnabend, den 10. November 1979, 20.00 Uhr
(Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

2. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Ken-Ichiro Kobayashi, Japan

Solist: Andrej Karsakow, Sowjetunion, Violine

Werke von Berlioz, Glasunow und Tschaikowski

Sonnabend, den 1. Dezember 1979, 20 Uhr (Anrecht B)

Sonntag, den 2. Dezember 1979, 20 Uhr (Anrecht C 1)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig

3. ZYKLUS-KONZERT KONTRASTE

Dirigent: Johannes Winkler

Solist: Paul Badura-Skoda, Osterreich, Klavier

Werke von Mozart und Bruckner



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Verehrte Konzertfreunde!

Der Besucherrat der Dresdner Philharmonie
lädt Sie **nach dem 2. Zyklus-Konzert am 27.
Oktober 1979** zu einem

Konzertgespräch

über die Uraufführung der 1. Sinfonie von
Wilfried Krätzschmar ein. Wir erwarten Sie in
den Klubräumen der Dresdner Philharmonie
im Kulturpalast (2. Obergeschoß, links.)

Ihre
DRESDNER PHILHARMONIE

Ihre Garderobe wollen Sie bitte nach Kon-
zertschluß abholen.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Die Einführung in die Tondichtung „Finlandia“ von
J. Sibelius schrieb Dr. Jürgen Mainka (Berlin)

Spielzeit 1979/80 – Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Druck: GGV, Prod.-Stätte Pirna III-25-12 ItG 009-68-79

EVP –,25 M