

„Geschlossen hab ich meinen Balken,
um das Weinen nicht mehr zu hören,
doch klingt hinter grauen Wänden
immer nur das Weinen noch.

Nur wenig Engel gibt's, die singen,
wenig Hunde nur die bellen,
tausend Geißel finden Raum
in meiner Hand.

Doch ein gewaltiger Hund
ist das Weinen,
ein gewaltiger Engel das Weinen,
eine unendliche Geige das Weinen,
gefesselt von Toben ist der Wind,
und immer nur klingt das Weinen.“

Es ist eine Klage, die Anklage in sich einschließt. Die Musik Zimmermanns betont gerade diese Seite: den fardenden Protest. Sie ist nicht als Nachdichtung des Gedichts zu verstehen, sondern als Nachdenken darüber. Zimmermann faßt die Worte nicht als ein Programm auf, das er zu illustrieren hat, sondern als Anregung, die zu Folgerungen führt, welche über das im Wort Formulierte weit hinausweisen. Schon bei früheren Orchesterwerken ist er so vorgegangen: der verbale Bezugspunkt ist keine Fessel, sondern regt, im Gegenteil, zu musikalischen Erkundungen an und bewahrt vor einem Akademismus der Form. Über der Sinfonie als musikalischer Gattung lasten die großen Vorbilder des neunzehnten Jahrhunderts. Die von ihnen geschaffene Architektur ist zergebunden — nicht aber der ideale Anspruch. Die Sinfonie, wie sie sich damals entwickelte, gibt ein musikalisches Bild von Weltanschauung. Auch Zimmermanns Werk schließt diese „philosophische“ Tradition. Das Neue seiner Anschauung kam er aber gerade durch eine Lösung von den angestammten Mustern ausdrücken.

Die Bezeichnungen für die drei Sätze sind der liturgischen Terminologie entlehnt: Antiphon — Psalm — Antiphon. Eine Korrespondenz zur Totenandacht stellt sich ein — dieselben Titel tragen Udo Zimmermanns 1977 zu den Kasseler Musiktagen uraufgeführten „Psalmen der Nacht“ nach Texten von Nelly Sachs und dem „De Profundis“. Die Ironie der die Sinfonie durchziehenden Klage „liebt“ — wenn auch in der Umkehrung der Originalgestalt — den Eingangssatz aus der Bach'schen „Matthäus-Passion“: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“.

„...“ Eine weitere Assoziation, die ebenfalls dem Werk historische Tiefe gibt und auf die jahrhundertalte Geschichte des humanistischen Anspruchs weist.

Die Antiphon I beginnt wie ein Rezitativ mit einer Kadenz der Pauken, die einen affektischen Prozeß darstellt: Aufsturz, Basinnen, Aufbäumen, Flucht, Kraftlosigkeit, Zusammen-sinken, Verabschieden. Ein Trauermarsch schließt an und löst die Klage aus, die in den tiefen Streichern sehr verhalten einsetzt.

Der „Psalm“ nimmt die Thematik der Klage auf, die anfangs in einem sich ständig verdichtenden Bläseratz einen schwebenden Postorale vergleichbar scheint. Die wachsende Komprimierung unterschiedlicher Klangschichtungen verändert den Charakter der Klage: Dramatische Klangereignisse treten in den Vordergrund, führen zu schreiendem Aufbegehren. Auf dem Höhepunkt soll exzessiver Klangentladung karakontiert die Pauke mit ihrer in Antiphon I exponierten Einzelaktion, reißt sie die wachsende dramatische Zuspitzung gleichsam in eine Sinfonia aus stümischen Zweihundertgigantiketten, die wie ein perpetuum mobile vorwärts drängen: als läuteten alle Glocken der Welt zum Sturm. Inmitten solcher Klang- und Bewegungskulmination bricht die Entwicklung ab, tritt Totenstille ein. Über eine Gesamtpause hinweg, die mit großer Spannung aufgeladen ist, setzt die Antiphon II ein, an den Trauermarsch anknüpfend, ihn aber, heftig steigend, aus der Klage zur Anklage führend. Nach und nach „verliert“ sich der Marsch, aber er „irbt“ nicht mehr; wie ein dumpfer Orgelpunkt klingt er in den großen Trommeln nach, um schließlich an die Pauken zurückzugehen, die ihn zur ersten Begleitmusik der nun in den Streichern erneut einsetzenden Klage werden läßt. Dieses „Lamento“ entläßt nicht in Verzweiflung, sondern trägt in die Trauer Zuerst. Wenn die Streicher am Ende des Werkes inmitten sich kraftvoll aufbauender Klangentladung plötzlich auf einen Ton verhärten, scheint es, als zwänge sich die Musik selbst zum Schweigen, damit nachdrücklich auf den Ernst des Anliegens des gesamten Werkes weist. Das Finale erinnert an die letzten Sätze der Bernarda aus Larcas Drama „Bernarda Albas Haus“: „Kein Geklagel! Dem Tod muß man ins Gesicht sehen! Still! Schweigen habe ich gesagt! Tränen, wenn du allein bist! Wir alle tauchen in ein Meer von Trauer... Habt ihr mich verstanden? Schweigen, schweigen habe ich gesagt! Schweigen!“

Das Violoncellokonzert h-Moll op. 104 begann Antonín Dvořák am 6. November 1894 in New York, noch während seines Aufenthaltes in Amerika, zu komponieren und schloß die Arbeit im wesentlichen am 9. Februar des folgenden Jahres ab. Nach seiner Rückkehr in die tschechoslowakische Heimat wurde dann der letzte Satz noch entscheidend erweitert. Auf die Gestaltung des Soloparties nahm der damals berühmte Cellist des Böhmischen Quartetts, Hanuš Wihan, dem das Konzert auch gewidmet wurde, wesentlichen Einfluß. Obwohl Dvořák das Violoncello nicht eigentlich liebte — weil es, wie er sich ausdrückte, „oben kreischt und unten brummt“ — schuf er mit seinem h-Moll-Konzert, das eine Sinfonie mit obligatem Violoncello genannt zu werden verdient, eine der schönsten Perlen der Cello-Literatur, da es dem Solisten alles gibt, was er sich wünschen kann: ausdrucksvolle Kostelnens, einen mitreißenden rhythmischen Ego und technische Billigung. Unter der Leitung des Komponisten erklang das Werk zum erstenmal am 19. März 1896 in London mit dem englischen Solisten Leo Stern, der das Konzert auch einen Monat später in Prag bekannt machte.

Der erste Satz (Allegro) beginnt mit einer längeren ausdrucksvollen Orchestereinführung, die das thematische Material vorstellt, na-

mentlich die beiden führenden Themen; das besonders gelungene erste mit seinem heroisch-kraftvollen Charakter und das lyrisch-zarte, zunächst von Waldhorn angestimmte. Beide Themen werden danach auch vom Soloinstrument aufgegriffen. Der Aufbau des ganzen Satzes ist locker, fast rhapsodisch. Der zweite Satz (Adagio) ist eine der schönsten lyrischen Eingebungen Dvořáks. Das gesungvolle Thema erklingt zuerst in den Klarietten, bevor es von Solocello aufgegriffen wird. Der spannungsgeladene Mittelteil geht in eine Reminiscenz an Dvořáks Liedschaffen über.

Der wirkungsvollste Teil des Konzerts ist natürlich das Finale (Allegro moderato) mit seiner Fülle von pathetischen, melancholischen und rhythmisch-zündenden Gedanken. Das Hauptthema drückt die Freude des Komponisten über die bevorstehende Rückkehr in die Heimat aus, das Soloinstrument führt die lapidare Melodie nach kurzen Orchestervorspiel vor. Seitenthemen unterstützen diesen Ausdrucks-gedanken (u. a. ein Zwiesingel zwischen Solocello und Soloviolina). Dann erklingen Motive aus den vorangegangenen Sätzen (Hauptthema des ersten Satzes, das Adagio-Thema) in träumerischer Haltung, bis mit dem Hauptthema des Finales der jubelnde Ausklang des Werkes herbeigeführt wird.

VORANBENDIGUNG:

Dienstag, den 29. April 1988, 20:00 Uhr (AK II)
Mittwoch, den 30. April 1988, 20:00 Uhr (Freiwerk III)
Festsaal der Kulturpalast Dresden

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigiert: Herbert Kegel
Solisten: Helga Terzer, Dresden, Sopran;
Viviana Maljanova, VE Bulgarien-Pula, Alt;
Aron Udo, Dresden, Tenor;
Ulrik Cahn, Dänemark, Bass
Chöre: Philharmonischer Chor Dresden
Einspielung Herwig Seifert
Einspielung Herwig Seifert
Wolke: Echaufje Martin; Lieder
Ludwig van Beethoven; Sinfonie Nr. 9
d-Moll op. 125

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dr. Siegfried Dieter Hönig
Die Einführung in die Sinfonie Udo Zimmermann
schrieb Dr. Fritz Hennersberg, Leipzig, für das Pro-
grammheft zum 3. Sonderkonzert der Stadtkapelle
Dresden am 25. 26. Mai 1978.

Spezial 1979/80 — Dreifarbiger: Prof. Herbert Kegel

Druck: GÖV, Prof. Siegfried Fink 1125-12 160 80-80-80

EVP 025 M



9. PHILHARMONISCHES KONZERT 1979/80