

„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 klä-

ren ...“ 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: Aufstreb, Beirnen, Aufbäumen, Flucht, Kraftlosigkeit, Zusammen-sinken, Verbrechen. Ein Trauermarsch schließt an und löst die Klage aus, die in den tiefen Streichen 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 Sirena von stämmigen Zweihundertgigantinnen, 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 Klangentloftung plötzlich auf einen Ton verhärten, scheint es, als zwingt 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 nicht verstanden? Schweigen, schweigen habe ich gesagt! Schweigen!“

Das Violoncellokonzert h-Moll op. 104 begann Antonin 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 Brillanz. 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 Klarsinetten, bevor es vom Solocello aufgegriffen wird. Der spannungsgeladene Mittelteil geht in eine Reminiszenz 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  
Einschüderung Herwig Seifert  
Einschüderung Hans-Dieter Wölger  
Wolke: Schulfuge 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

9.  
PHILHARMONISCHES  
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden  
Freitag, den 25. April 1980, 20.00 Uhr  
Sonnabend, den 26. April 1980, 20.00 Uhr

dresdner  
philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler

Solist: Miklós Perényi, Ungarische VR, Violoncello

Robert Schumann Overtüre zu dem dramatischen Gedicht  
1810–1856 „Manfred“ von Lord Byron op. 115

Udo Zimmermann Sinfonia come un grande lamento  
geb. 1943 (Dem Andenken Federico Garcia Lorcas)  
Antiphon – Psalm – Antiphon

PAUSE

Antonín Dvořák Konzert für Violoncelle und Orchester  
1841–1904 k-Moll op. 104

Allegro  
Adagio ma non troppo  
Allegro moderato



ZUR EINFÜHRUNG

Zu den bedeutendsten Werken, die Robert Schumann während seiner Dresdner Zeit schrieb, gehört die 1848/49 entstandene Musik zu dem dramatischen Gedicht „Manfred“ des englischen Dichters Lord Byron (1788–1824). Der Komponist schuf zu dem 1817 erschienenen philosophischen Versdrama Byrons, das neben Shelley hervorragendsten Repräsentanten der revolutionären Romantik in England, eine 15 Nummern umfassende Bühnenmusik, die aus Overtüre, Zwischenmusik, Solo- und Chorpartien sowie Melodramen besteht und insgesamt erstmals am 13. Juni 1852 unter Franz List in Weimarer Hoftheater zur (szenischen) Aufführung gelangte. Die Dichtungen Byrons, dessen Protest gegen die Wirklichkeit seiner Zeit allerdings vorwiegend in einer pessimistischen Haltung des „Weltschmerzes“ zum Ausdruck kam, übten — wie auf zahlreiche Künstler seiner Epoche — auch auf Schumann eine faszinierende Wirkung aus. An „Manfred“ inspirierte ihn der Charakter des mit großer persönlicher Schuld beladenen, leidenschaftlichen und empfindsamen Titelhelden, dessen rastloses Wollen und dessen Streben nach Erkenntnis tragisch scheitern müssen und der

schließlich in tiefen Pessimismus endet. Die „Manfred“-Musik op. 115 ist heute als Gesamtwerk durch ihre enge Bindung an die nur noch als Kultur- und Zeitdokument bedeutsame Dichtung Byrons nicht mehr lebensfähig. Die im März 1852 in Leipzig uraufgeführte Overtüre jedoch, ein romantisches Meisterwerk in der Wertes höchster Bedeutung und eine der gelungensten Orchesterschnitten Schumanns, ist auch für uns noch (auch ohne genaue Kenntnis des Drameninhalts) verständlich und außerordentlich eindrucksvoll. Das von stärkster Ausdruckskraft erfüllte geniale Werk stellt ein gewaltiges Seelengemälde in der musikalischen Form einer freien Fantasie dar. Während in der langsamem Einleitung die gesamtästhetischen Charakterzüge des Helden — ruheloses Streben und schmerzliches Resignieren — geschildert werden, gibt der folgende Allegro-Teil dem Ringen und Kampfen des schuldbeladenen Manfred Ausdruck, wobei noch heldenhafte Aufbegehren und leidenschaftlich-ernsten Ausbrüche allmählich Verzwillingung und Resignation dominieren. In einem kurzen langsamen Schlußteil verklingt die Komposition in zarter Erlösungsstimmung.

Des Dresdner Komponisten Udo Zimmermanns 1977 als Auftrag der Dresdner Staatstheater für die Staatskapelle und Prof. Herbert Blomstedt entstandene, 1978 zu den Dresdner Musikfestspielen erfolgreich uraufgeführte Sinfonia come un grande lamento ist eine Reflexion auf die Begabung mit dem Werk Federico Garcia Lorcas (1898–1936). Für die internationalen Schwetzingen Festspiele arbeitet Udo Zimmermann an der Lorca-Oper „Die wundersame Schusterfrau“. Zur Sinfonia wurde er angeregt nicht durch dieses Sujet, wohl eher durch die Persönlichkeit des spanischen Dichters.

Wie vieles in Lorcas Poesie, so ist auch sein letztes, kurz vor seiner Ermordung durch die Franco-Faschisten entstandenes Gedichtband autobiographisch geprägt. Lorca erzählt von seinen Schicksalen, in denen er die seines Volkes projiziert sieht. Die dichterische Vision spiegelt historisches Geschehen. Die Verse besitzen über den Tag hinaus politische Aktualität, weil die Warnung vor dem Abfall in die Barbarei unvermindert gültig ist.

Zimmermann hat der Partitur einen Ausschnitt aus Lorcas „Cancion vom Weinen“ vorangestellt.

MIKLÓS PERÉNYI, 1948 geboren, gab bereits mit neun Jahren sein erstes öffentliches Konzert in Budapest und konzertierte als 11-Jähriger bei den Solbuzger Festspielen. Der Vater, ein Kodály-Schüler, sangte dafür, daß sein Sohn schon mit dem vierten Lebensjahr eine gründliche Ausbildung auf seinem Instrument erhielt (bei M. Zsomboki und E. Bardo). Enrico Mainardi lud ihn zu Meisterkursen nach Luzern und Solburg ein. Nach zweijähriger Studienarbeit er 1962 an der Accademia Santa Cecilia in Rom mit Auszeichnung sein Konzertdiplom und legte 1964 — ebenfalls mit Auszeichnung — sein Staatsexamen an der Musikakademie in Budapest ab. 1965 und 1966 vorlebte Pablo Casals seine Teilnahme an Meisterkursen in Zermatt und Puerto Rico, nachdem er 1964 den 2. Preis beim internationalen Casals-Wettbewerb gewonnen hatte. Seitdem hat Perényi eine ebenso erfolgreiche internationale Karriere unternommen, die ihn u. a. nach Italien, Dänemark (Wiener Festwochen, Solbuzger Festspiele), ins Schwyz, den Niederlanden, in die DDR, BRD, nach Frankreich, Jugoslawien, Dänemark, Finnland, in die UdSSR, CSSR (Prager Frühling), VR Polen, SR Rumänien, VR Bulgarien, nach Schweden, Großbritannien und in die USA führte. 1970 wurde ihm der Franco-Lorca-Preis verliehen; seit 1974 unterrichtet er als Professor an der Budapester Franz-Liszt-Akademie. Bei der Dresdner Philharmonie gastierte er bereits 1979 und 1978.