

die allerdings ihre Lage miteinander tauschen, so daß sich die Figur des Kreuzes — mit dem Zenitbogen als Schnittpunkt — zeichnet. Der vierte Teil greift die serielle Struktur des zweiten auf, arbeitet aber nur noch mit dem viertätigen Akkord und seiner Umkehrung in den Bläsern, die vom gleichmäßig spielenden Schlagzeug überlagert werden. Aus einem riesigen Streichercluster in Pianissimo sollen die Bläser hervorgehen und führen zum fünften Teil, der die drei wesentlichen Bauelemente des ganzen Stückes jubelnd übereinanderstimmig in Blech baut sich die dominierende Struktur (Intervalle Quarte/Tritonus) zu einer stehenden Fläche auf. Darüber erhebt sich der viertätige Akkord mit seiner Spiegelung (Zenitbogen 2): er entfaltet sich in vielfältigen Umkehrungen nach dem Plan jener seriellen Ordnung, die bereits mehrfach als Formprinzip wirksam war. Die seriellen Proportionen werden im Zeitmaß immer mehr verkleinert. Ein Peitschenschlag zeigt jeweils eine solche neue Stufe der Verdichtung und Steigerung an, zugleich gliedert er das frei sich ergebende Melos der Streicher gewissenmaßen in Strophen: Nach dem ersten Schlag sammeln sich die Streicher allmählich zum unisono, während bei jedem weiteren Peitschenschlag über einen Tritonus (b-a) eine Oktave aufspringt. Die visionenhaft aufleuchtende Dreifaltigkeit schließt schließlich mit einem gewaltigen Tantomelklang in die uralte Einheit.

Wir weisen darauf hin, daß nach dem Konzert am 19. Februar in den Klubsäumen der Dresdner Philharmonie (2. Obergesch.) ein **Besuchergespräch** zu diesem Werk stattfindet.

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 Dämonisch-Abenteuerliche seiner Person führte im Bunde mit seinen phänomenalen geistlichen Fertigkeiten dazu, daß man ihn sogar der Zauberei verdächtigte oder ihn mit Geistern und der Hölle im Bunde glaubte. Paganini, von gelegentlichem Gegenübertritt abgesehen, eigentlich Autodidakt, vereinte in seiner Person, „was andere vereinzelt auszeichnete: einen sinnreichend 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, Gegenätze im Legato

und Staccato, wie man sie vor ihm nicht gekannt, doppelgriffige Gänge, die niemand außer ihm auszuführen vermochte, Piccolatos, gleichviel, ob mit der rechten oder der linken Hand, deren springende Passagen jedem anderen Geiger der Hals gebrochen haben würden, und, außer seiner labilhaftigen Technik, jene dämonische Leidenschaftlichkeit, die ihm allein eigen war. Sprang ihm eine Saite, so zwei Saiten, so spielte er auf den übriggebliebenen, soweit es deren Umfang erlaubte, mit solcher Vollkommenheit weiter, daß der eingetretene Mangel selbst für den Keiner kaum hörbar wurde; auch stimmte er die Saiten, um gewisse besondere Effekte damit zu erreichen, noch bedürftig anders, als durch den Gebrauch vorgeschrieben war (ein Wiederholtes der früheren Scordatura), und da er das Geschick besaß, eine Saite selbst während des Spiels unbemerkt einen halben Ton hinaufzuziehen, so begannen selbst manche ihm zuhörende Geiger an ein Wunder zu glauben. So steht dieser mysteriöse Mensch, der die seltenste Mischung von Genialität und Scharlatanerie, von tiefstem, bis zu Tränen rührenden Ausdruck und tollsten dämonischen Kunststücken in sich vereinigte, der täuschend jeden anderen Virtuosen wiederzugeben vermochte und dabei doch ein eigenes Spiel hatte, mit dem er niemand gleich und alles übertraf, als ein Unikum in der Geschichte des Geigenspiels da“ (Naumann/Schmitz). Da die Paganini-Zeit die extrem-subjektivistische Gefühlslage 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 die 24 Capricci für Violine solo op. 1, die Liszt, Schumann, Brahms, Rachmaninow, Casella, Dallapiccola, Blacher und Lutoslawski zu eigenen Kompositionen anregten, die Violinkonzerte op. 6 D-Dur und op. 7 h-Moll sowie zwölf Sonaten für Violine und Gitarre, Zeugnisse eines Schöpfers, das aus engstem Zusammenhang mit Paganinis sensationellem Virtuositentum herangibt.

Von den Violinkonzerten steht vor allem das heute erklingende unverwundliche erste in D-Dur (1811) in der Gunst der Geiger unserer Tage. Naturgemäß interessieren uns heute an dem Werk nicht so sehr die musikalische Substanz oder 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 Soloists. Dieser ähnlich ist mit allen Kunsttücken ausgestattet, mit denen Paganini seine Zeitgenossen begeisterte: Doppelgriffe in verschiedenen Lagen, Piccolato der linken Hand und raffinierte Springbogenpassagen, Flageolett, das broussé Spiel auf einer Saite. Dennoch ist das Konzert nicht nur eine brillante Aneinanderreihung geigentechnischer Aufgaben und Effekte, auch die Musik kommt durchaus zu ihrem Recht. Man denke an das lang-schlichte zweite Thema des ersten Satzes (Allegro moderato), das nach dem markanten ersten Thema bereits in der Orchestereinführung vorgestellt wird, ehe sich das Soloinstrument der Themen spielend-virtuos bemächtigt, oder an das kontante Adagio espressivo, das mit seinem openheartigen Anklang an Rossini erinnert. Das Rondo-Finale (Allegro spiritoso) allerdings dient weitgehend virtuoson Zwecken, obwohl auch hier das thematische Material prägnant ist.

Peter Tschaikowski schuf einschließlich der Programmsinfonie „Manfred“ sieben Sinfonien. Die 2. Sinfonie in c-Moll op. 17, die sehr selten in unseren Konzertsälen zu hören ist, entstand während eines Sommeraufenthaltes in der Ukraine. Tschaikowski wohnte damals auf dem Gut Kamenka bei Kiew, bei der Familie seiner Schwester. Hier fand er Gelegenheit, die Eigenart des ukrainischen Volksliedes zu studieren. Einfluß dieser Begegnung mit der ukrainischen Folklore zeigen mehrere in jener Zeit entstandene Kompositionen wie die Oper „Wakula der Schreier“, das 2. Quartett, das Klavierkonzert Nr. 1 und die 2. Sinfonie, die einst von den Zeitgenossen Tschaikowskis mit großer Zustimmung aufgenommen wurde. Als der Komponist im 1872 in House Rimski-Korsakows vortrug, rief ihn „die ganze Gesellschaft“, unter

der sich auch Meister wie Mussorgski und Borodin befanden, „laß in Stücke vor Begeisterung“, wie der Komponist seinem Bruder mitteilte. Der Beifall des Publikums konnte jedoch Tschaikowski nicht davon abhalten, sein Werk 1879 einer ausleitenden Bearbeitung zu unterziehen. In dieser endgültigen Fassung — besonders der erste Satz wurde einschneidend verändert — erklingt die Sinfonie heute. Den ersten Satz, einen Sonatensatz, eröffnet eine langsame Einleitung (Andante sostenuto), deren thematische Grundlage die ukrainische Version des russischen Volksliedes „Mütterchen Wolga“ bildet. Ein energievoll-stämmisches Hauptthema kennzeichnet das anschließende Allegro vivo. Auch ein schwermütiger Seitengedanke spielt eine gewisse Rolle. Die Themen des Allegro-Teiles und der Einleitung liefern das Material der dramatischen Durchführung. Mit dem Volksliedthema der langsamen Einleitung schließt der Satz in verhaltener Stimmung.

Der zweite Satz (Andantino marciale quasi moderato) erweist sich als ein grotesker Marsch, dessen Hauptthema Tschaikowski seiner eigenhändig vermittelten Jugendoper „Undine“ entnahm. Auch hier begegnet ein zweiter musikalischer Gedanke, dessen vorwiegend melodische Anlage breit ausgespannt wird. Dem ersten Mittelteil liegt wieder ein russisches Lied zugrunde.

In sprühender Bewegung läuft das Scherzo (Allegro molto vivace) vor dem Hörer ab. Für das Trio benutzte Tschaikowski ein ukrainisches Scherzlied. Wie in seiner 1. und 4. Sinfonie stellt sich auch das Finale seiner „Zweiten“ als die farbenprächtige Schilderung eines Volksfestes dar. Thematisch wird der Satz in erster Linie von dem ukrainischen Tanzlied „Der Kronich“ getragen, dem sich später ein lyrischer Gedanke hinzugesellt. Ein temperamentvoll dahirwirbelnder Volkstanz krönt die Sinfonie.

Dr. Dieter Hartwig

VORANKENDIGUNG:

Nach dem Konzert am 18. Februar 1982 findet in der Klubräumen der Dresdner Philharmonie (2. Obergesch.) links ein Besuchergespräch zu Boris Hardschs Konzertzyklus für Orchester statt. Die Garderobe ist bitte unmittelbar nach Konzertende abholen.

Programmleiter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Duet-Phil. Sabine Gross.

Sonabend, den 18. März 1982, 20.00 Uhr (Aussch. A 1)
Sonntag, den 20. März 1982, 20.00 Uhr (Aussch. A 2)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Einführungsgespräch jeweils 19.00 Uhr
Dr. habil. Dieter Hartwig
2. PHILHARMONISCHES KONZERT
Dirigiert: Mikael Fokanov, Israelisch
Solist: Oja Drebert, Sopranistin, Violine
Werte von Beethoven und Berlioz

Spitzen 1152 83 — Chiffriert: Prof. Herbert Kogel
Druck: GDV, Post-Steuer Form 111-25-12, KD 095-8-03
EXP. — 25 M



6. PHILHARMONISCHES KONZERT 1982/83