

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 viertägigen Akkord und seiner Umkehrung in den Bläsern, die vom gleichmäßig spielenden Schlagzeug überlagert werden. Aus einem riesigen Streichercluster in Pianissimo folgen die Bläser herbei und führen zum fünften Teil, der die drei wesentlichen Bauelemente des ganzen Stückes jubelnd übereinanderstimmig im Blech baut sich die dominierende Struktur (Intervalle Quarte/Tritonus) zu einer stehenden Fläche auf. Darüber erhebt sich der viertägige 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 ergießende 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 Tamtamwirbel in die urchalte Einheit.

Wir weisen darauf hin, daß nach dem Konzert am 19. Februar in den Klubsäumen der Dresdner Philharmonie (2. Obergasschaß) 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-Abenteuerverliche 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 auszeichnet: 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 labilhaften 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 Geschieh bewill, eine Saite selbst während des Spiels unbemerkt einen hohen Ton hinzuzusetzen, 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 lächelnd 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 verschiedensten Lagen, Piccolato der linken Hand und raffinierte Springbogenpassagen, Flageolett, das brousséte 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 spirituosissimo) 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 vortrat, rief ihn „die ganze Gesellschaft“, unter

#### VORANKENDIGUNG:

Nach dem Konzert am 18. Februar 1982 findet in der Klubsäumen der Dresdner Philharmonie (2. Obergasschaß, 1. Etage) ein **Besuchergespräch** zu Boris Herdets Komposition 1 für Orchester statt. Die Garderobe ist bitte unmittelbar nach Konzertende abholen.

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

der sich auch Meister wie Messergski und Borodin befanden, „laßt 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 1900 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 dahinwirbelnder Volkstanz krönt die Sinfonie.

Dr. Dieter Hartwig

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 Flasson, Inszeniert:  
Solist: Oja Drebeck, Sopranistin, Violine  
Werte von Beethoven und Berlioz

Spieldirektor: Prof. Herbert Kugel  
Druck: GDV, Post-Service Form 111-25-12, KD 095-8-03  
EXP. — 25 M



6. PHILHARMONISCHES KONZERT 1982/83

6.  
PHILHARMONISCHES  
KONZERT

Freitag, den 18. Februar 1983, 20.00 Uhr  
Sonnabend, den 19. Februar 1983, 20.00 Uhr  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

# dresdner philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler  
Solist: Ralf-Carsten Brömsel, Dresden, Violine

- Jörg Herchet geb. 1943  
Komposition 1 für Orchester (I/II)  
Uraufführung
- Niccolò Paganini 1782-1840  
Konzert für Violine und Orchester  
Nr. 1 D-Dur op. 6  
Allegro maestoso  
Adagio espressivo  
Rondo (Allegro spirituosissimo)  
(Zum 200. Geburtstag des Komponisten)
- PAUSE
- Peter Tschaikowski 1840-1893  
Sinfonie Nr. 2 c-Moll op. 17  
Andante sostenuto — Allegro vivo  
Andantino marziale, quasi moderato  
Scherzo (Allegro molto vivace)  
Finale (Moderato assai — Allegro vivo — Presto)

Das Konzert wird von Radio DDR, Sender Dresden, eingeschnitten und am 8. März 1983 in Rahmen des „Dresdner Abends“ gesendet.



RALF-CARSTEN BRÖMSEL, Sohn des Dresdner Philharmonikers Jürgen Brömsel, wurde 1960 geboren. Mit zehn Jahren erhielt er seinen ersten Violinunterricht an der Musikschule „Paul Böhm“ in Dresden. Seit 1968 besuchte er die Spezialschule für Musik „Carl Maria von Weber“ und wurde Schüler von Doreen Ingrid Brömsel. 1974 ist Beginn des Studiums an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden, wurde er Mitglied der Meisterklasse von Prof. Günter Schmidt. Bei nationaler Wettbewerbs- und Solistenwettbewerben erlangte er mehrere Preise und eine

Goldmedaille. 1972 wurde er 1. Preisträger des internationalen Internationalen Wettbewerbes in Merano/Italien. Er ist zudem Preisträger des V. Internationalen Beethovenwettbewerbes 1976 in Leipzig. Von März bis Juni 1979 leitete er das Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Symphonieorchester der DDR. Seit 1981 ist Ralf-Carsten Brömsel Konzertmeister der Dresdner Philharmonie.

## ZUR EINFÜHRUNG

Jörg Herchet wurde 1943 in Dresden geboren. 1964-1967 studierte er in seiner Heimatstadt Komposition (u. a. bei Manfred Weiss) und Violoncello. 1967-1969 setzte er seine Studien in Berlin fort, wo er Unterricht in Komposition — zu seinen Lehrern zählten Rudolf Wagner-Régeny und Ruth Zedlin — und Chorleitung erhielt. Außerdem belegte er musikwissenschaftliche Vorlesungen bei Georg Knepler. 1970 nahm ihn Paul Dessau als Meisterschüler an der Akademie der Künste der DDR auf. 1974-1981 war er ausschließlich freischaffend tätig. 1981 nahm er einen Lehrauftrag für Tonsetz an der Dresdner Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ an und wurde 1982 Gastdozent für Komposition und Analyse an der Kirchenmusikschule Halle.

Auf mehrere seiner 20 bisher vorliegenden Kompositionen hat die Dresdner Philharmonie mit erfolgreichem, viel beachtetem Uraufführungen hingewiesen. So erklangen im Rahmen der Landhaus-Konzerte erstmals verschiedene kammermusikalische Werke und im 3. Philharmonischen Konzert 1976 die Komposition für Flöte und Orchester mit Edgard Hout als Solisten, die mit denselben Interpreten unter Leitung von Johannes Winkler auch als Schallplatte vorliegt.

Jörg Herchet hat seine „Komposition 1 für Orchester (I/II)“, Paul Dessau in Verehrung und Dankbarkeit“ zwischen November 1981 und August 1982 für die Dresdner Philharmonie und Johannes Winkler geschrieben. Das reichlich 35minütige, wuchtig ausladende Stück besteht aus zwei sich ergänzenden Sätzen gegensätzlichen Charakters. Der Komponist sagt dazu:

„Im ersten Satz verbreitet sich der melodische Fluß zu einem Cluster, mündet dann aber in einen zwölfstimmigen Akkord. Ihn folgen weitere statische Akkordblöcke, deren Tonzahl sich nach und nach vermindert, so daß die Akkordstrukturen immer deutlicher vernehmlich werden. Ein vierstimmiger Akkord wird von Blech laut ins Orchester geworfen und von ihm darauf aufgenommen, daß die vier Töne in allen Oktaven erklingen. Auf der Höhe des Satzes schließlich spielen die Fagotte im zartesten Pianissimo einen dreistimmigen Akkord. Er wird durch seine spiegelbildliche Entsprechung in den Oboen ergänzt, während die Violinen die übrigen sechs Töne der Zwölfstimmigkeit zu einem dichten Cluster vereinen.

Go wölbt zwischen dem Chaos des Clusters und dem durchsichtigen Akkordbau eine in-ri-ge Entscheidung.“ Das hier erstmals erklingende Tonmotiv markiert diese Stelle als Kulminationspunkt des ersten Satzes. Das Orchester, indessen tritt ein, vorerst der strengen Strukturierung, fällt aber doch sobald in die aus der ersten Satzhälfte bekannte Akkordfolge, die freilich jetzt in Dauer und Lautstärke streng seriell geordnet ist. Nur ein kraftvolles Paukenschlag trägt den melodischen Strom über die unbeweglichen Akkorde hinweg in den Schluß, in dessen letzten Takte das reine Intervall der Oktave aufstrahlt: Es öffnet die Stille des Endes auf den zweiten Satz hin.

Dieser besitzt, anders als der erste, eine deutliche architektonische Gliederung. Er baut sich aus fünf Teilen auf. Der erste, gleichsam einleitende Teil nimmt den melodischen Schwung des ersten Satzes auf. Aus dem Wellenbogen fallen achtstimmige Akkorde (die bestehen aus dem vierstimmigen Akkord des ersten Satzes und seiner Umkehrung auf verschiedenen Tonstufen). Nach einer Generalpause beginnt der zweite Teil, der die im Schlußabschnitt des ersten Satzes sich ankündigende serielle Ordnung nunmehr als übergreifendes Gliederungsprinzip gehend macht. Ihr gehorchen nämlich sowohl die melodischen Gestalten, die aus dem Zerfall der aus dem ersten Satz stammenden Akkorde aufblühen, als auch die mit den Bläsern abwechselnden Schlagzeuggruppen. Die Streicher entwickeln unterdessen den vierstimmigen Akkord. Ein schwerer Beckenschlag eröffnet den dritten Teil, den jetzt überlagerter vierstimmiger Akkord beherrscht. Er erklingt zusammen mit seiner Spiegelung, mit der er im Zentraltakt b zusammentritt. Während dieser Zentraltakt von den Hörnern festgehalten wird, schwingen sich sechs Solostreicher von den übrigen Akkordtönen hin zu diesem Zentraltakt, der dann vom ganzen Orchester in alle Oktaven gehoben wird. Nun führen die Soloinstrumente zurück zum Ausgangsakkord und seiner Spiegelung, wel-

