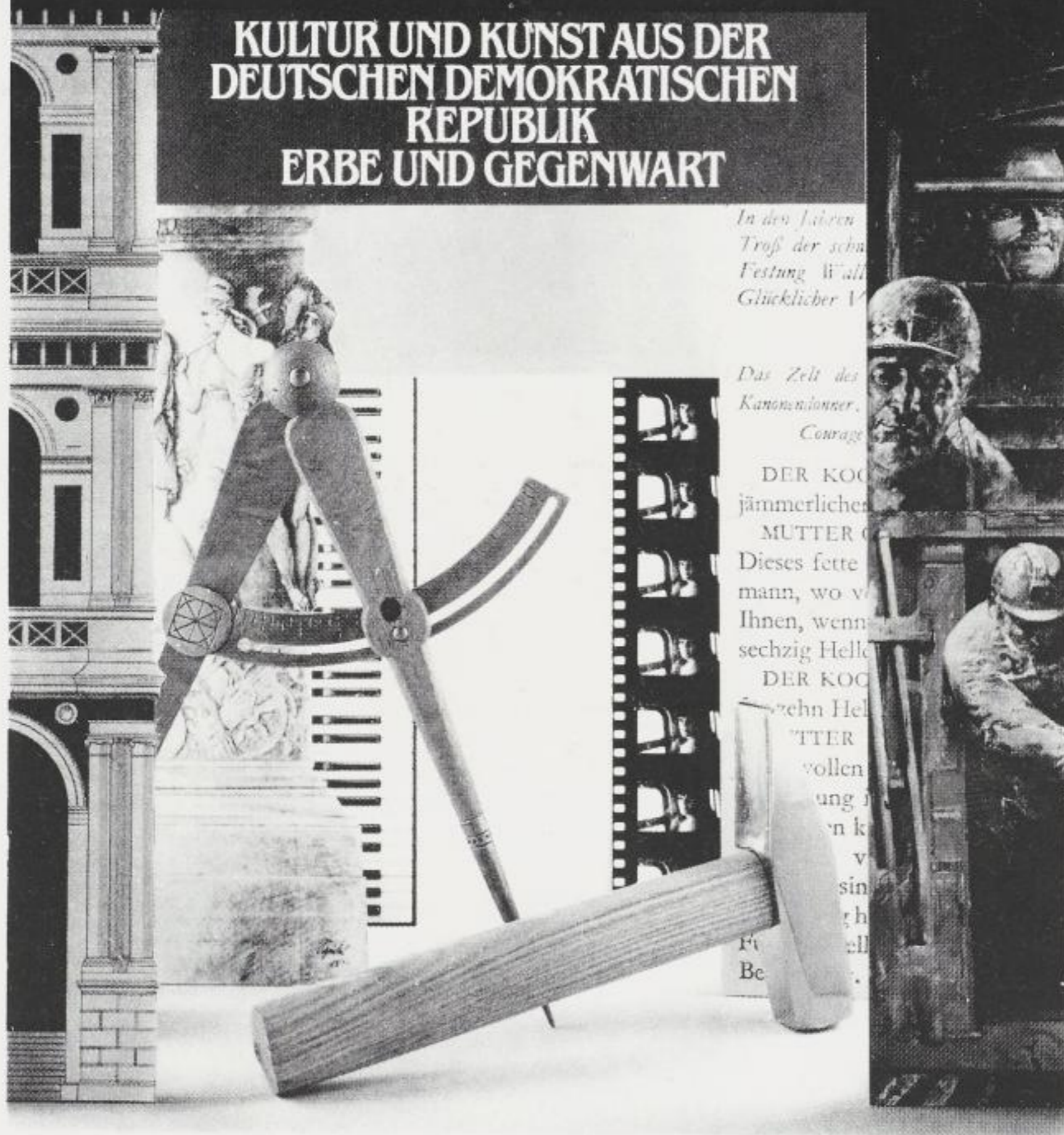


11. DUISBURGER AKZENTE  
7.-31. MAI 1987

# EINBLICKE

KULTUR UND KUNST AUS DER  
DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN  
REPUBLIK  
ERBE UND GEGENWART



*In den Jahren  
Trotz der sch  
Festung Wall  
Glücklicher V*

*Das Zeit des  
Kanonenlonner.  
Courage*

DER KOC  
jämmerlicher  
MUTTER O  
Dieses fette  
mann, wo v  
Ihnen, wenn  
sechzig Helle

DER KOC  
zehn Hel  
TTER  
vollen  
ung  
en k  
v  
sin  
g h  
Fu  
Be

Programm  
für die festliche Eröffnung



# PROGRAMM

10. Mai 1987, 11.00 Uhr, Duisburg, Mercator-Halle

Im Rahmen der 11. Duisburger Akzente (Eröffnung)

Hanns Eisler (1898 - 1962)	Kleine Sinfonie op. 29 Thema mit Variationen Allegro assai Invention Allegro
Begrüßung	Josef Krings Oberbürgermeister der Stadt Duisburg
Ansprache	Johannes Rau Ministerpräsident des Landes Nordrhein-Westfalen
	Schirmherr der 11. DUISBURGER AKZENTE 1987
Festvortrag	Dr. Hans-Joachim Hoffmann Minister für Kultur der DDR
Siegfried Matthus (1934)	Konzert für Trompete, Pauken und Orchester Intrada Adagio und Passacaglia Vivace Adagio lamentoso Stretta con collera  Es spielt die Dresdner Philharmonie Solisten Armin Männel (Trompete) Andreas Aigmüller (Pauken) Dirigent Jörg-Peter Weigle

## Hanns Eisler, Kleine Sinfonie op. 29

Der 1962 im Alter von 64 Jahren verstorbene Hanns Eisler wirkte an führender Stelle beim Neuaufbau des Musiklebens der Deutschen Demokratischen Republik, deren Nationalhymne er gemeinsam mit dem Dichter Johannes R. Becher schrieb. Der einstige Schönberg-Schüler hatte schon nach dem ersten Weltkrieg durch zündende Arbeiterlieder, häufig auf Texte seines Freundes und engsten künstlerischen Partners Bertolt Brecht, Aufsehen erregt. 1933 emigrierte er in die USA. 1948 kehrte er nach Berlin zurück, 1950 wurde er Mitglied der Akademie der Künste der DDR und im gleichen Jahre sowie 1958 mit dem Nationalpreis ausgezeichnet. Sein künstlerisches Erbe ist von schier unübersehbarer Fülle und Vielseitigkeit, es umfaßt die verschiedensten musikalischen Gattungen, Lieder, Songs, Kantaten, Bühnen- und Filmmusiken, Sinfonien, Orchestersuiten und nicht zuletzt viel Kammermusik.

In einer kurzen Selbstbiografie schrieb der Künstler über jene Periode seines Schaffens, der die Kleine Sinfonie op. 29 entstammt und die für ihn selbst von größter Bedeutung war, lakonisch folgendes: „Etwa im Herbst 1924 übersiedelte ich nach Berlin. Artur Schnabel zeigte Interesse für meine Kompositionen, und seine Schüler spielten meine Klaviermusik. Ich lebte als Komponist und Lehrer, aber es war die Arbeiterbewegung, die mich anzog. Das führte zu einem Konflikt mit meinem Lehrer Arnold Schönberg, der solche Tätigkeit mißbilligte. Damals schrieb ich Klavier-, Kammermusik-, Vokal- und Orchesterwerke, die auch auf den Musikfesten in Baden-Baden und Berlin aufgeführt wurden. Ich hatte einigen Erfolg; aber ich war unzufrieden. Das übliche Publikum behagte mir nicht. Ich wollte etwas Neues sagen und brauchte dazu neue Hörer. So mußte ich wieder von vorn beginnen. Für die Truppe ‚Das Rote Sprachrohr‘ schrieb ich leichte Lieder und Musikstücke. Das Lied ‚Komintern‘ fing an bekannt zu werden, besonders in der Sowjetunion. Ich schrieb auch Konzertmusik, darunter: ‚Orchester-Suite Nr. 1‘ und ‚Kleine Sinfonie‘. Ich lernte Bertolt Brecht kennen. Für die Arbeitersängerbewegung, deren liedertafelartige Programme ich für veraltet und geschmacklos hielt, komponierte ich eine große Anzahl von Chören. 1928 schrieb ich Musiken für Theaterstücke und lernte so Ernst Busch kennen. Seine originelle, kräftige Art machte großen Eindruck auf mich. Es sammelte sich damals um mich eine Gruppe junger fortschrittlicher Komponisten, Musikwissenschaftler und Studenten, mit denen ich versuchte, marxistische Theorien auf die Musik anzuwenden. Auch unterrichtete ich an der Marxistischen Arbeiterschule. 1929 begann meine Arbeit mit Bertolt Brecht, die bald zur Freundschaft führte.“

In engem Zusammenhang mit Eislers Kampf gegen die bürgerliche Musikpraxis ist auch seine Kleine Sinfonie zu sehen, die 1931/32 geschrieben wurde und deren Besonderheit bei aller Verwurzelung im eigentlichen ‚Eisler-Stil‘, wie er sich in seinem Vokalschaffen äußert, ihr Parodiecharakter ist. „Um die Eigenart dieser Kleinen Sinfonie zu verstehen, muß man wissen, daß die bürgerliche Konzertmusik der zwanziger (und dreißiger) Jahre der Verwendung einiger Formen des 17. und 18. Jahrhunderts große Bedeutung zumiß, z. B. der Invention, dem Concerto grosso, der Variationensuite, der Passacaglia, Toccata und anderen. Auch kontrapunktische Satzregeln des 17. und 18. Jahrhunderts ließen viele Komponisten in einer konzertanten Spielmusik wieder aufleben. Diese Bestrebungen der bürgerlichen Musiker werden von Eisler in der Kleinen Sinfonie glossiert. In der Invention (3. Satz) benutzt er neben den Streichern Trompeten mit Wau-Wau-Dämpfer, im 2. Satz Trompeten und Saxophone. Außerlich hat das Werk gewisse Beziehungen zur bürgerlichen Konzertmusik, zeigt neben der amüsanten Instrumentation in Melodik und Harmonik jedoch Eigentümlichkeiten, wie sie in der Filmmusik zu ‚Kuhle Wampe‘ zu finden sind. Insgesamt ist es eine knallige Karikatur, eine köstliche Frechheit, die der junge Eisler seinen Komponisten-Kollegen hiermit servierte“ (H.-A. Brockhaus).

Der erste Satz (Andante) des knappen, viersätzigen Werkes beginnt mit einem sechstaktigen signalartigen Trompetenthema, das von Streicherakkorden grundiert wird. Es folgen — ohne ‚Haltepunkte‘, ohne ‚Atempause‘ — dreiundzwanzig kurze Variationen aufeinander, die in freier Variationstechnik geschrieben sind und wirkungsvolle Klangfarbenkontraste dank der solistisch behandelten Bläser zeigen. Die drängenden Streicherrhythmen des zweiten Satzes (Allegro assai) lassen an die Instrumentalbegleitung bekannter Eisler-Lieder wie des ‚Solidaritätsliedes‘ und des ‚Liedes von der Einheitsfront‘ denken. Wiederum ist der solistische Einsatz der Bläser kennzeichnend. Nur achtunddreißig Takte zählt der dritte Satz, ‚Invention‘ überschrieben. Der Parodiecharakter des Werkes wird hier besonders deutlich. Das Instrumentarium besteht nur aus einer B-Trompete, einer Posaune, gedämpften Violinen und Bratschen. Die Bläser spielen mit dem Jazzdämpfer, dem sogenannten ‚Wau-Wau-Dämpfer‘, womit eine Art musikalisches Gefächter erzeugt wird. Ein funoses Geigenhema prägt den letzten Satz (Allegro), dessen bizarre Rhythmen von den Streichern zu den Blech- und Holzbläsern übergehen. Zwei kontrastierende Gedanken sind episodentartig eingefügt. Fröhlich, energisch schließt das Werk, das den damals 34jährigen Autor als einen glänzenden Beherrscher moderner Instrumentationskunst erweist.

Prof. Dr. Dieter Härtwig, Dresden



Auch Kenner von **Siegfried Matthus'** Musik müssen stets mit Überraschungen rechnen. Komponieren ist bei ihm schöpferisches Suchen, Prüfen von Traditionen, Erkundung von Unerhörtem, der Wille, weiter zu gehen, sich nicht zu wiederholen. Zwar hat er reiche Erfahrungen zur Reife gebracht, aber nicht zum kanonischen Stil beruhigt. Technische Dogmen bedeuten ihm um so weniger, je besser er sie beherrschen lernte. Sein Musikdenken zielt mit zunehmender Intensität auf eine Sprache der differenziertesten, aber deutlichen Affekte, auf eine moderne Empfindlichkeit und Leidenschaftlichkeit der Gefühle, die unmittelbar verstanden werden kann. In einer großen Fülle und Vielgestaltigkeit von Werken hat Matthus dieses „Programm“ entfaltet. Damit ist der Schüler Eislers und Felsensteins, der aus Ostpreußen stammende Berliner, zu einem der bekanntesten und erfolgreichsten Komponisten der DDR geworden. Gewichtige Marksteine bilden insbesondere seine Opern, der „Lazarillo vom Tormes“ (1961-1963), „Der letzte Schuß“ (1966/67), „Noch ein Löffel Gift, Liebling?“ (1971), „Omphale“ (1972/73) und wohl auch die Opern „Cornet“ nach Rilke und „Judith“ nach Hebbel, die an der Staatsoper Dresden bzw. an der Komischen Oper Berlin uraufgeführt wurden. Dazwischen entstanden alle Arten von Vokal- und Instrumentalmusik: auch zwei Symphonien, ein „Kleines“ und ein „großes“ Orchesterkonzert („Responso“, 1977) und vier Solokonzerte: für Violine (1968), Klavier (1970), Violoncello (1975) Flöte (1978). Die je unterschiedliche Kombination von virtuos-spielerischen und symphonisch-dramatischen Elementen hat gerade bei den Konzerten zu sehr individuellen Lösungen geführt, wobei die Tendenz zur lyrischen Koloristik einerseits, zu theatralischen Konfliktstrukturen andererseits zwei sich ergänzende Grundmuster von Matthus' Klangkonzept aufscheinen läßt.

Das **Konzert für Trompete, Pauken und Orchester** — komponiert im Frühjahr 1982 anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Berliner Philharmonischen Orchesters und am 18. Januar 1983 in der Berliner Philharmonie uraufgeführt — findet zu einer ausgewogenen Synthese. Es ist spielerisch und dramatisch, virtuos und symphonisch, einfach und komplex zugleich. Die ungleichen Solisten gehen durchaus verschiedene Wege, sie kreuzen sich oft, werden aber nur selten ein Paar. Sie zeigen viele Gesichter, zarte und derbe, witzige und wütende, heitere und schmerzliche, nur dasjenige nicht, welches sie zur beliebten Pose erstarren ließe: zu offiziellem Wirbel und zur festlichen Fanfare. Sie werden hingegen bewegende wie leitende Akteure in einem Spiel, in einem kleinen instrumentalen „Drama per musica“, das zahm und ruhig beginnt, aber in wild entfesseltem Aufruhr endet. Das Orchester bildet, sei es bestätigend, sei es neutral oder widersetzlich, den gleichrangigen Dialogpartner. Ihm fehlen nur die Holzbläser, deren Register die Streicher mit übernehmen. Während die Solotrompete von einem elfköpfigen Chor des Blechs umgeben ist, haben die sechs Pauken zwei Schlagzeugbatterien zur Seite. Gelegentlicher Harfenklang komplettiert das Ensemble, das im übrigen für jeden Satz eine spezifische Gruppierung ausprägt. Deren gibt es fünf in gleichsam konzentrischer Anordnung: Die Mitte bewegt ein frivol dahinjagender, scherzoser Vivace-Satz. Ihn flankieren zwei außerordentlich expressive Adagios. Als Ecksätze runden eine rhapsodisch deklamierende Intrada und eine furios gesteigerte Stretta das Werk. Sucht man unbedingt nach einem historischen Formmodell für dieses große Duett in fünf Szenen, dann findet man es weniger in den Bereichen „absoluter“ Instrumentalmusik. Vielmehr ähnelt es in Aufbau und Dramaturgie jenen mehrgliedrigen, durch kontrastierenden Affekt sich aufladenden Psychogrammen, wie sie uns vor allem in der gewichtigen Opernliteratur des 19. Jahrhunderts begegnen, bei Weber und Wagner ebenso wie bei Verdi oder Bizet.

Mit rhetorischer Eindringlichkeit, allmählich Raum greifend, beginnt die Solotrompete allein. Von den Bläsern des Orchesters kommt Widerhall und Bestätigung. Die Pauken übernehmen das Thema, „schlagen“ es unruhig, einen Moment aggressiv, ehe die Trompete „ihr“ Thema wieder allein, nur von Paukentönen leise grundiert, gesichert wiederholen kann. Erst im anschließenden Adagio setzen die Streicher zu leidenschaftlicher Deklamation ein. Die emphatisch ausgreifenden Gesten werden dann von den Bläsern gestützt und in einen zwölftönigen Cluster gepreßt, um vorerst abzurechnen. Hier nun markieren die Pauken das prägnante Thema für eine Passaglia, die sich in sechs Variationen kontrapunktisch auffächert und zu einem dramatischen Höhepunkt verdichtet. Nach der Wiederholung des Adagio-Abschnitts, mit gleichsam vertauschten Rollen, löst sich die emotional gespannte Situation allmählich in drei weiteren Variationen. Die Solotrompete gibt überraschend das motivische Signal für ein blitzschnelles aufgewirbeltes Scherzo, in dem sich die Gestalten ungehemmt jagen und vorwärtsstoßen, bis eine Replik des Adagios mahnend eingreift. Umsonst, denn das Treiben gebärdet sich danach nur noch ungestümer, aggressiver, um von selbst schlagartig wieder zu verschwinden. Die kalte Welt ist abgeblendet: ihr folgt das Adagio lamentoso, ein lang ausschwingender Klagegesang, der im Mittelteil, geführt vom Duett zwischen Trompete und Violoncello, die Erinnerung an einen Trauermarsch heraufbeschwört. Zweimal brechen störend ein paar Takte des Scherzos herein. Sie bewirken, daß die klanglich veränderte Reprise selber nur in verstörter, dumpfer Gebrochenheit zustande kommt. Doch solche verletzte Trauer schlägt am Ende in verletzte Wut um: Tatsächlich peitscht sie das Schlagwerk in der Stretta con collera herbei und befeuert zusammen mit dem ganzen Orchester, wie ein heißer Atem, jenes überstrahlende Thema, das die Trompete vom Anfang des Werkes aufnimmt. Aber der grelle, in raschen Schüben dröhnende Klangdruck gönnt ihm keineswegs seine gewonnene Festigkeit. Es bleibt für den Bläser schließlich nur ein Ton, hoch und scharf wie ein Schrei, den der Pauker mit raschen Schlägen erstickt. Wahrlich ein „drama“ — nicht nur „in musica“! Es könnte sehr wohl, „mit Pauken und Trompeten“, vom Leben geschrieben sein.

„In der Komposition begegnete ich einer möglichen Verführung zu Äußerlichkeiten, die durch die gewählten Soloinstrumente nahelag, durch eine bewußte Konzentration auf inhaltliche und formale Aspekte. Ich wollte eine Musik schreiben, die stark im Ausdruck und in der Empfindung ist“, sagte Siegfried Matthus zu seiner Arbeit.

**Dr. Frank Schneider, Berlin**