



DRESDNER PHILHARMONIE

8./9.11.55

FESTSAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM DRESDEN

Sonnabend, den 8. Januar 1955, 19 Uhr, für Anrecht B 1

Sonntag, den 9. Januar 1955, 19 Uhr, für Anrecht B 2

Beethoven-Tschaikowskij-Zyklus

5. Abend

Dirigent: Otto Gerdes, Berlin

Solist: Herbert Becker, München, Violine

PETER TSCHAIKOWSKIJ

Suite aus dem Ballett „Schwanensee“ op. 20 a (Erstaufführung)

Scene

Valse

Danses des cygnes

Scene

Czardas

Scene

Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 35

Allegro moderato

Canzonetta

Allegro vivacissimo

P A U S E

Sinfonie Nr. 4 f-Moll, op. 36

Andante sostenuto — Moderato con anima

Andante in modo di canzona

Scherzo — Allegro

Allegro con fuoco

Mensch und Tanz

Gedanken zu Tschaikowskij's Ballettmusik „Schwanensee“

Schon im zweiten Jahrhundert nach der Zeitenwende schrieb der griechische Denker und Dichter Lucian von Samosata in seinem „Dialog von der Tanzkunst“ (1789 von Christoph Martin Wieland ins Deutsche übertragen): Man kann mit Recht sagen, die Tanzkunst sei so alt als die Welt. Mein Freund höre an, wie ich Dir beweisen will, daß uns die dramatische Tanzkunst nicht nur ein angenehm unterhaltendes, sondern selbst ein nützliches Schauspiel gewähre, wie viel daraus zu lernen sei, und wie sie sogar zur Verbesserung des Gemüts beitrage, indem sie die Seelen der Zuschauer in wohlgeordnete Bewegungen setzt, ihren Geschmack an den schönsten Gegenständen übt und schärft, ihr Ohr mit den feinsten Wirkungen der Tonkunst vertraut macht, und ihnen das, was die innere Schönheit der Seele mit der äußerlichen des Körpers gemein hat, und den Punkt, worin beide gleichsam zusammenfließen, anschaulich darstellt.“

Diese treffenden, gut charakterisierenden Worte sind auch heute noch von Bedeutung, denn in den vergangenen Jahrzehnten hat sich das Ballett neben der Oper in starkem Maße die Bühne erobert.

Vom ägyptischen über den griechischen Tanz (antikes Theater!) führte der Weg, oft mit dem Volkstanz sich berührend und überschneidend, zum Kunsttanz und damit zum Ballett. Die Zeit des klassischen Balletts begann um 1500, besonders in Frankreich und Italien. Zuerst waren es Dilettanten, und zwar ausschließlich Männer, danach entwickelte sich der Berufstänzer. Erst 1861 tanzten in der Pariser Oper zum erstenmal Berufstänzerinnen.

Der Tanz gehörte von nun ab fest zur Oper, jedoch nicht als Teil der Handlung, sondern als Einschleppsel, als schmückendes Beiwerk. Jean Georges Noverre (1727—1810) hieß der große Reformator des Balletts, der in seinem „Brief über die Tanzkunst“ (von G. E. Lessing ins Deutsche übertragen) nachdrücklich forderte: „Ein Ballett ist eine Bildfolge, die untereinander durch die Handlung verbunden ist. Die Bühne ist gleichermaßen die Leinwand, auf der der Schöpfer des Balletts seine Ideen gestaltet.“

In Frankreich vertrat am stärksten Leo Delibes diese Forderungen Noverres, in Rußland war es Tschaikowskij, der (nach seinen eigenen Worten) im Ballett „Überzeugungen, Ehrlichkeit und Liebe zum Vaterland“ erstrebte. Tschaikowskij verarbeitete in seinen Balletten die Inhalte alter Volksmärchen, er beseelte, wie es ein Musikwissenschaftler unserer Tage einmal formulierte, „die starr gewordenen Formeln des virtuosen Kunsttanzes: die Fußtriller, Attitüden und Koloraturen der Bewegungen, die eine Übersetzung der italienischen Virtuosenoper ins Tänzerische waren, mit dem poetischen Gehalt der Volksmärchen, indem er deren Zauber mit dem des Balletts und der Lyrik seiner melodischen Musik verschmolz“.

Das Ballett „Schwanensee“ entstand 1876. Neu ist darin, daß Tschaikowskij so etwas wie einen „musikalisch ausgedrückten Gedanken als Charakterthema in den Mittelpunkt stellt und im Sinne einer leitmotivischen Arbeit weiterführt“ (Franz Zagiba „Tschaikowskij“: Amalthea-Verlag Zürich, 1953). Zum Schwanenmotiv, das in seiner melodischen Formung stark an das „Nie sollst Du mich befragen“ aus Richard Wagners „Lohengrin“ erinnert, gesellt sich das aufwärts führende Thema der unglücklichen Heldin des Balletts. Der russische Musikschriftsteller Boris Assafjew meinte einmal von Tschaikowskij's Balletten, sie seien „Lieder ohne Worte“. Und der Meister selbst bestätigt uns diesen treffenden Vergleich, wenn er von sich sagt: „Mir scheint, daß ich tatsächlich die Gabe besitze, Gefühle, Stimmungen und Bilder (eigentliche Erlebnisse), an die der Text mich heranführt, wahr, aufrichtig und einfach durch die Musik zum Ausdruck zu bringen. In diesem Sinne bin ich Realist und wurzelechter Russe.“

Wahr, aufrichtig, einfach — wie leicht schlägt sich von diesen Worten der Bogen bis in unsere Gegenwart, hin zu den Forderungen der in Dresden unvergessenen Tanzpädagogin Mary Wigmann: „Wir wollen beteiligt werden am grandiosen Spiel und Spiegel des Lebens —, so wie das Theater in seinem vornehmsten Sinne sein muß. Nicht nur getanztes Theater wollen wir, sondern rhythmisch beschwingtes und beschwingendes Theater. Kunstwerk, nicht Machwerk!“

Das Ballett „Schwanensee“ trug die Opuszahl 20, zur gleichen Zeit entstand die „Schwanensee-Suite“ als Werk 20a. Das musikalische Material war das gleiche, es wurde übertragen auf den Ablauf der Suite. Die Stimmung der Abenddämmerung eröffnet die Suite. In der Oboe erklingt das „Schwanenmotiv“, das später von den Streichern mit Begleitung der Harfe übernommen wird. Daran schließt sich der Walzer, der zu Ehren des Prinzen gespielt wird. Vor dem Teil „Szene“ steht der vierte Schwanentanz. Aus der Hofballszene verwendete Tschaikowskij den ungarischen „Tschardasch“. Die Klage der unglücklichen Odette, der Sturm und das tragische Ende der beiden Liebenden bilden den Schluß der „Schwanen-Suite“. Im Ballett werden Odette und der Prinz von den Wogen des aufgewühlten Meeres verschlungen. Doch im Schlußbild erfahren wir, daß die Liebenden in der „anderen Welt“ glücklich vereint sind.

Das Ballett wurde am 4. März 1877 zum erstenmal aufgeführt, und zwar im Großen Theater zu Moskau. Die choreographische Vorbereitung war mangelhaft. Erst Marius Petipa vollbrachte nach dem Tode des Meisters eine würdige choreographische Leistung, und seitdem gehört das Ballett zu den großen klassischen Werken dieser Gattung. Es gibt wohl keinen Tänzer von Rang, der in diesem Ballett nicht mitgewirkt hätte. Als seine glänzendsten Interpreten nennt Zagiba die Namen Pavlova, Karsavina und Nishinskij.

G. S.



Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 35

Das Violinkonzert D-Dur op. 35 schrieb Tschaikowskij im Jahre 1878. Auch aus diesem Werke spricht der echte Tschaikowskij, der trotz aller Liebe für die Musik Westeuropas überall das ursprünglich Russische heraus schauen läßt. Neben einer über allem liegenden Melancholie, die auf seinen Lebensumständen beruhen mag, steht eine zarte Grazie, die oft umschlägt in Lustigkeit und derben Taumel. Vor allem in den Schlußsätzen seiner Sinfonien und Konzerte greift er auf russische Melodien aus dem Volke zurück, läßt er Rhythmen russischer Tänze erklingen, spricht er die Sehnsucht des russischen Menschen und die Weite der Landschaft Rußlands aus. Im Violinkonzert bedenkt er das Soloinstrument reich mit jenen Eigenheiten, die es im besonderen auszeichnen können: mit dem Vermögen zu singen und der Eignung zur virtuosen Brillanz. Es gab eine Zeit, da dieses Werk wegen seiner besonderen Ansprüche nur wenigen großen Geigern von Format zur Verfügung stand. Das ist auch heute noch so, obgleich die virtuose Technik mehr Geigern zu Gebote steht als vor 60 bis 70 Jahren. Um das Werk restlos auszuschöpfen, bedarf es neben einer geistigen Reife auch des Einfühlungsvermögens in die russische Psyche. Dann erst offenbart es die Fülle seiner Schönheiten, den Reichtum an herrlicher Musik.

J. P. Th.

Sinfonie Nr. 4 f-Moll, op. 36

Immer schon gehörte Tschaikowskij's Vierte Sinfonie zu den beliebtesten Werken der Konzertliteratur. Es ist zugleich jenes Werk des russischen Klassikers, das am wenigsten mißverstanden wurde; zu seinem Verständnis trug eine allgemein bekanntgewordene Interpretation des Meisters selbst bei, die er in einem Brief an die „Geliebte Freundin“ (so der Titel des bekannten Buches, das den Briefwechsel Tschaikowskij's mit Nadeshda von Meek enthält) niedergelegt hatte. Heute freilich, da wir die Forschungen der sowjetischen Musikgelehrten kennen, die sich gerade Tschaikowskij's mit besonderer Liebe angenommen haben, sehen wir die Sinfonie und ihre Auslegung durch den Komponisten mit neuen Augen. Wir wissen heute, daß die Sinfonie, gleichzeitig mit der Oper „Eugen Onegin“ übrigens, in der wir manchen verwandten Gedanken finden, entstand in einer „Epoche des Umbruchs in Rußland, als das Alte vor den Augen aller unwiederbringlich zusammenstürzte und das Neue sich erst zu bilden begann“ (W. I. Lenin, Band XV, Seite 102). In diesen Jahren spitzten sich die sozialen Gegensätze in Rußland aufs schärfste zu. Die Welle der Revolution wuchs an. In Petersburg wurde demonstriert. Die Jugend rief die Bauern zum Kampf gegen die Zarenregierung auf. In einer Reihe von politischen Prozessen wurden die Anhänger des Volkes erbarmungslos unterdrückt. Tschaikowskij stand bei diesen Ereignissen nicht

unbeteiligt beiseite. Dieser feine Lyriker, dieser zartfühlende Musiker war ein politischer Mensch, der feinfühlig auf die Schwankungen des sozialen Bodens reagierte, der das sich nähernde Ungewitter spürte. „Wir erleben eine furchtbare Zeit“ schrieb er in einem Brief des Jahres 1878, „versucht man, sich in die Geschehnisse hineinzudenken, so wird einem bange zumute . . .“ Und ein andermal beklagt er die „freche, hartherzige Willkür des Petersburger Präfekten“ (d. h. des Bürgermeisters): „Die Haare stehen einem zu Berge, wenn man erfährt, wie mitleidlos, hart, unmenschlich die Jugend behandelt wird.“ Aus dieser Stimmung heraus ist die Vierte Sinfonie entstanden. Das in der Einleitung ertönende Fanfarenmotiv ist nach seinen eigenen Worten das „Samenkorn der ganzen Sinfonie“. Es versinnbildlicht „das Fatum, das Schicksal, jene verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück sich nicht verwirklichen läßt . . . Diese Macht ist unbesiegbar und unentrinnbar“. Im Hauptteil des ersten Satzes kündigt dann das erste Thema von Ergebung und fruchtloser Sehnsucht, das zweite, nach einem großen Ritardando und Diminuendo in der Soloklarinette einsetzend, von Träumen, in die man selbstvergessen sinkt, um dann um so rauher von der Wirklichkeit, vom Ruf des Schicksals geweckt zu werden: „So ist denn unser ganzes Leben ein unablässiger Wechsel harter Wirklichkeit und flüchtiger Traumgebilde . . .“ Der zweite Satz mit seinem zuerst von den Oboen angestimmten dann von anderen Instrumenten aufgenommenen b-Moll-Gesang drückt nach den Worten Tschaikowskij „eine andere Stufe der Schwermut“ aus. „Es ist jenes wehmütige Gefühl, das uns des Abends ergreift, wenn wir einsam dasitzen, ermüdet von unserm Tagwerk, ein Buch auf den Knien, das unserer Hand entsank. Erinnerungen brechen in Mengen auf uns ein.“ Der dritte Satz, durchweg Streicher-Pizzikato, unterbrochen nur von einem kurzen Mittelsatz, „drückt keine bestimmten Empfindungen aus . . . Es ist einem weder heiter noch traurig ums Herz“. „Bildfetzen jener Art, wie sie uns beim Einschlafen durch den Sinn huschen“, das vergessene Bild betrunkenen Bäuerlein, ein Gassenhauer, irgendwo in der Ferne ein militärischer Aufzug . . . Der vierte Satz aber zeigt den Weg aus der Sackgasse der individuellen Abgeschlossenheit. So nämlich erklärt der Komponist der Freundin das ideelle Ergebnis seiner Vierten Sinfonie: „Wenn du in dir selbst keinen Anlaß zur Freude findest, so suche sie in anderen Menschen. Geh ins Volk, sieh, wie es versteht, heiter zu sein und sich ungehemmt der Freude hinzugeben . . . Sage nicht, alles auf Erden sei traurig. Es gibt schlichte, aber tiefe Freuden. Freue dich an fremder Freude. Es ist immerhin möglich, zu leben.“ Dieses „Gehe zum Volke!“ hat Tschaikowskij musikalisch in den kraft- und lichtvollen Partien des Finales und dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er den letzten Satz als eine Paraphrase des Volksliedes „Es stand eine Birke im Felde“ anlegte. Er hat mit jenen Worten das Musikideal ausgesprochen, das auch die sowjetischen Komponisten beseelt.

Prof. Dr. Karl Laux

Der Dresdner Philharmonie

ging nach Rückkehr von ihren Auslandstourneen eine Vielzahl von Glückwünschen aus dem In- und Ausland zu. So erhielt Prof. Bongartz u. a. folgendes Telegramm vom rumänischen Staatspräsidenten Dr. Petru Groza :
„Vom Herzen dankend wünsche ich Ihnen allen weitere Erfolge gleich jenen, die Begeisterung in unserem Lande hervorriefen und dadurch zur Vertiefung der Freundschaft unserer Völker beitrugen.

Mit freundschaftlichem Gruß

Dr. Petru Groza“

Bukarest, 24. 12. 1954

Minister Dr. h. c. Johannes R. Becher richtete an Nationalpreisträger Prof. Heinz Bongartz folgendes Telegramm:

„Ihnen und der Dresdner Philharmonie meine herzlichsten Glückwünsche zu Ihren überaus erfolgreichen Konzertreisen in Frankreich und Rumänien, die in ihrer künstlerischen Wirkung das Musikschaffen der Deutschen Demokratischen Republik bestens repräsentierten und zur Anknüpfung und Festigung freundschaftlicher und friedlicher Beziehungen zu den Völkern beitrugen.“

Textliche Mitarbeit: Prof. Dr. Karl Laux, Johannes Paul Thilman und Gottfried Schmiedel

Vorankündigung: 23. Januar: 6. Philharmonisches Konzert
29. und 30. Januar: Beethoven-Tschaikowskij-Zyklus, 6. Abend