

Dresden 14.3.57

KONZERT DER *Dresdner*
Philharmonie

Leitung: Generalmusikdirektor Professor Heinz Bongartz

Nationalpreisträger

Solist: Ferdinand Baumbach, Violine

Dmitrij Schostakowitsch
(geb. 1906)

Sinfonie Nr. 6 op. 53

Largo

Allegro

Presto

F. Mendelssohn-Bartholdy
(1809-1847)

Konzert für Violine und Orchester, e-moll op. 64

Allegro molto appassionata - Andante -

Allegro molto vivace

Richard Wagner
(1813-1883)

Ouvertüre zur Oper »Tannhäuser«

Igor Strawinsky
(geb. 1882)

»Der Feuervogel« (Ballett-Suite 1919)

Introduktion und Tanz des Feuervogels

Tanz der Prinzessin

Tanz des Kastschei

Wiegenlied und Finale

DEUTSCHE KONZERT- UND GASTSPIELDIREKTION

Die 6. Sinfonie Dmitrij Schostakowitschs entstand 1939. Sie erregte Bewunderung und Ablehnung, doch die Kraft der Erfindung, die Stärke der Aussage und nicht zuletzt die musikalische Substanz überzeugten im Laufe der Jahre auch die hartnäckigsten Skeptiker. Durch mehrmaliges Hören mußten sie erfahren, daß die „Sechste“ eine organische Weiterführung der umjubelten „Fünften“ bedeutete. Beide waren Meisterwerke, wenn auch in Inhalt, Form und Aussage auf verschiedenen Ebenen beheimatet. Schostakowitschs 6. Sinfonie bewies wieder einmal, daß der Wert eines Kunstwerkes nicht allein darin liegt, daß es beim erstmaligen Hören von jedem Menschen (gleich welcher Vorbildung) verstanden wird, sondern daß es auch Kunstwerke gibt, die uns Aufgaben stellen, die mit Forderungen an uns herantreten und unsere volle Hörbereitschaft verlangen, Sinn und Wert des Kunstwerkes — wie es einmal Johannes R. Becher formulierte — „zu enträtseln und zu forschen, was sich dahinter verbirgt“. Das gilt nicht nur für die zeitgenössische Musik, sondern genau so für einzelne Schöpfungen der Klassik, denn wer wagte zu behaupten, Bachs „Kunst der Fuge“ oder Beethovens späte Streichquartette ganz zu verstehen?

Ungewöhnlich ist die Form der „Sechsten“, die aus nur drei Sätzen besteht, ungewöhnlich ist auch die Monothematik des ersten Satzes: Das Thema des einleitenden Largos trägt rezitativische Züge und wird im Laufe der musikalischen Entwicklung variiert. Man hat das Largo einmal treffend mit einem „tiefen und verdichteten“ Monolog verglichen: Ein Mensch sinniert und grübelt, philosophiert und denkt nach. Düstere Farben herrschen vor, Stimmungen der Schwermut und Resignation bestimmen den Charakter der Musik. Die Spannung verdichtet sich. Klangreibungen unterstreichen diese Tendenz, doch es kommt zu keinem befreienden Aufschwung. Im Mittelteil wird das Prinzip der musikalischen Deklamation fast zu einem Sprechen der Instrumente gesteigert. Reizvoll die koloristische Untermalung durch die vielfältigen Triller in fast allen Stimmen. Die Koda faßt noch einmal zusammen: Hoffnungslos, ohne Ausweg verklingt das Largo. Das folgende Allegro kann mit einem beschwingten, anmutig bewegten Scherzo verglichen werden. Es ist, als ob die Klarinette einen witzigen Walzer anstimmen wollte, und auch das zweite Thema verstärkt mit seinem volkstümlichen Ländlerton den fröhlichen Grundklang der Musik. Witz und Parodie werden in diesem geistreichen Satz nie Selbstzweck: Auch die ungewöhnlichsten Kontraste klanglicher und rhythmischer Art werden der inhaltlichen Idee des Ganzen eingeordnet.

Ein drittes Thema (in den Celli und Bässen erklingend) rundet den Satz. „Bekenntnis zum Leben“ könnte über dem Finale als Leitwort stehen. Im Rhythmus eines Galopps beginnt das Presto. Ganz ähnlich im Charakter ist auch das zweite Thema. „Schelmisch und anmutig“ nennt es Martynow, der Biograph Schostakowitschs. Die Vorschläge der Holzbläser vergleicht er mit tschilpenden Spatzen! Im Mittelteil des Finale werden von Schostakowitsch neue Gedanken gleich ergänzenden Episoden eingeführt.

Im Gegensatz zu den beiden ersten kammermusikalisch durchsichtigen instrumentierten Sätzen verwendet der Komponist in diesem Mittelteil in weit stärkerem Maße den Zusammenklang des gesamten Orchesters und erreicht damit auch dynamisch einen organisch sich

entwickelnden Höhepunkt. Komik, Witz und Parodie werden durch das rhythmische Gegeneinander drastisch unterstrichen. Die rhythmische Akzentuierung wird zu einem Stampfen gesteigert, daß auch noch die Koda durchpulst. Es erübrigt sich, darauf hinzuweisen, daß sich musikalische Schönheit nicht nur durch harmonischen Wohlklang, instrumentale Weichheit und gedankliche Leichtigkeit auszeichnet, sondern in erster Linie Ausdruck der Wahrhaftigkeit ist. Ohne den Untergrund des Geistigen bleibt Schönheit nur ein ästhetisierendes Spiel im abstrakten Raum des Nichts, ein Spiel um des Spieles willen.

G. Schm.

Konzert für Violine und Orchester e-moll op. 64

Felix Mendelssohn-Bartholdy schrieb sein einziges Konzert für Violine und Orchester für seinen Freund, den Leipziger Konzertmeister Ferdinand David, der während der Komposition dem Meister beratend zur Seite stand. Bis zum Jahre 1838 reichen die ersten Skizzen zu dem Violinkonzert zurück, doch bis zur Vollendung des Werkes sollten noch sechs lange Jahre vergehen. Der Schlußstrich wurde erst in den erholsamen Sommerwochen des Jahres 1844 gezogen, als Mendelssohn mit seiner Familie am Fuße des Taunus wohnte. Ferdinand David spielte das Werk zur Uraufführung im Leipziger Gewandhaus.

Thematische Erfindung, Geschlossenheit der Form, glanzvolle Virtuosität und die Stärke des inhaltreichen Geschehens ergeben in diesen pausenlos ineinander übergehenden drei Sätzen einen Zusammenklang von wahrhaft klassischer Vollkommenheit. Von allen Werken Mendelssohn-Bartholdys hat sich das Violinkonzert einen beherrschenden Platz in der konzertanten Violinliteratur bewahrt: Es wird von den bedeutendsten Geigern in aller Welt gespielt. Die Hörer verlangen es immer wieder aufs neue.

Der Anfangssatz beginnt ohne Einleitung des Orchesters. Der Solist spielt sofort das sich romantisch verströmende, weit ausschwingende Thema, und auch das von den Holzbläsern vorbereitete zweite Thema (Seitenthema genannt) lebt von der schönen gesangvollen Melodik der Romantik, der sich Mendelssohn-Bartholdy aufs innigste verbunden fühlte. Durch die lyrische Färbung beider Themen fehlen die in einem klassisch-romantischen Konzert üblichen Kontraste, die dem musikalischen Geschehen weitgehend Plastik und Profil verleihen. Fast will es uns scheinen, als spiegele sich in diesem Satz Mendelssohns glücklich geruhendes Leben ohne Erschütterungen wider. Der zweite Satz ist ein „Lied ohne Worte“: Im ruhigen Fließen des 6/8-Taktes triumphiert wiederum die Schönheit romantischer Melodik. Eine kurze Überleitung bereitet das Finale vor: Noch einmal umfängt uns die scherzhaft-graziöse Märchenwelt der Musik zum „Sommernachtstraum“.

Mendelssohns sprühende, von Leben erfüllte, geistvolle Musik heißt die Hörer unwiderstehlich mit sich fort, und auch die Brillanz des Solisten begeistert immer wieder. Glänzend und bewegt von der Spielfreude und Musizierlust beendet der Komponist sein Werk. Die Grundtonart ist e-moll: Und dennoch ist es eine glückhafte Musik, die uns Mendelssohn schenkte, das Werk eines glücklichen Menschen.

G. Schm.

Richard Wagner (1813—1883)

Ouvertüre zur Oper „Tannhäuser“

In den Vorspielen zu seinen Musikdramen setzt Richard Wagner die Tradition Beethovens und Webers fort, und auch seine Ouvertüren kann man als sinfonische Dichtungen bezeichnen. Sie sind völlig in sich geschlossene Werke, die sich längst das Heimatrecht auf dem Konzertpodium erworben haben.

Die Ouvertüre zur Oper „Tannhäuser“ spiegelt den ganzen Inhalt des Musikdramas wider, so daß man den Stoff in dieser sinfonischen Ausdeutung ebenso umfassend empfindet wie in der Oper selbst. Richard Wagner hat wiederholt erklärt, daß die Tannhäuser-Ouvertüre auch im Konzertsaal gespielt werden soll. Wie die Oper, so wird auch die Ouvertüre wesentlich durch den Zwiespalt, in dem sich Tannhäuser befindet, beherrscht.

Auf der einen Seite die Welt der Venus und sinnliches Begehren, auf der Anderen Elisabeth in ihrer Keuschheit und Reinheit.

Mit den feierlichen Klängen des Pilgerchores beginnt das Werk. Der verwirrende und schillernde Glanz des Venusbergzaubers steht ihnen entgegen. Auf der Gegensätzlichkeit dieser beiden Themen ist die Ouvertüre aufgebaut, und als die Zauberwelt der Venus versinkt, klingt wieder, wie zu Beginn der Pilgerchor auf und führt in Größe und Empfindung des Ausdrucks sich steigernd zu einem hinreißenden Abschluß der Ouvertüre.

Igor Strawinsky

„Der Feuervogel“ (Ballett-Suite 1919)

Strawinsky wuchs in seiner Heimat mit den Traditionen der russischen Musik auf, mit den Opern Glinkas und Tschaikowskij, mit den Werken Rimsky-Korssakows, der sein Lehrer wurde. Darüber hinaus lernte Strawinsky die neue französische Musik kennen, die Werke eines Bizet, Gounod und Debussy natürlich auch die russische Komponistengruppe der „Fünf“, zu der neben Rimsky-Korssakow auch Musorgsky, Balakirew, Borodin und Cui gehörten. Der Einfluß der russischen Folklore darf nicht vergessen werden. Wenn sich Strawinsky später auch ganz davon löste, als Kind begeisterte er sich an Lied und Tanz des Volkes, und noch später schwärmt er von dem unlöschbaren Eindruck, den das Singen der Dorfmadchen auf ihn machte.

Alle diese Einflüsse vereinigen sich in der erstaunlich persönlich geprägten Handschrift des jungen Komponisten. Am stärksten wirkte zweifellos das Französische auf ihn. In den markanten Synkopen des tanzenden Kastschei können wir etwas von der stampfenden Vitalität russischer Volksmusik spüren, und doch: Die Aussage ist durch und durch eigen. Die Musik zum „Feuervogel“ ist — bei aller Anlehnung an das Vorbild klassisch-romantischer Meister — nicht eigentlich alt, sie ist aber auch nicht zukunftsweisend im revolutionären Sinne, sie ist schöpferischer Ausdruck der augenblicklichen Situation zwischen Vergangenheit und Gegenwart, so wie es der Meister einmal formulierte: „Ich weiß nicht, was morgen sein wird, ich kann nur für

das eintreten, was mir heute als wahr gilt. Dieser Wahrheit zu dienen, bin ich berufen, und ich diene ihr in aller Unbefangenheit." Bis in die jüngste Vergangenheit hinein ist Strawinsky dieser Überzeugung treu geblieben. Ähnlich wie Rimsky-Korssakow in seiner Oper „Der goldene Hahn“ charakterisiert Strawinsky die Menschen seines Balletts (Iwan Zarewitsch und die Prinzessinnen) durch diatonische Melodieerfindungen, die Märchengestalten des Kastschei und des Feuervogels durch chromatische Motive, die stark orientalisch beeinflusst sind. Reizvoll die differenzierte Rhythmik, leuchtkräftig die Instrumentierung, impressionistisch schattiert das Klangbild — ein klassisches Meisterwerk des 20. Jahrhunderts.

Das Ballett „Der Feuervogel“ schrieb Igor Strawinsky im Auftrage Diaghilews, der als Choreograph das weltberühmte „Russische Ballett“ leitete. Die Grundlage bildete ein russisches Märchen: Poetisch, zauberhaft, voller Fantasie, zum Nachdenken anregend:

Kastschei, ein mächtiger Zauberer und Menschenfresser, hat die Prinzessin Tausendschön geraubt und in seinen Zaubergarten entführt, wo er sie gefangen hält. Iwan Zarewitsch, ein junger Prinz, will sie befreien. Er fängt den in schönsten Farben glitzernden Feuervogel, dem wundertätige Kräfte nachgesagt werden. Der Vogel bittet den Prinzen um seine Freiheit. Iwan Zarewitsch willigt ein und bekommt zum Dank eine Feder geschenkt.

Die Nacht beginnt sich aufzuhellen. Vor dem jungen Prinzen liegt das Schloß des Menschenfressers. Im Parke tanzen dreizehn Mädchen, eine schöner als die andere. Der Prinz steht wie verzaubert. Er kann sich von dem Anblick der Mädchen nicht trennen und verliebt sich in die schönste. Er folgt ihr bis ans Schloß. Auch durch Warnungen läßt er sich nicht zurückhalten. Am Tor stürmen die verzauberten Wächter auf ihn ein, grauenerregende Gestalten, am schrecklichsten Kastschei selbst, der voller Zorn den Prinzen in Stein verwandeln will. Da besinnt sich Iwan auf die Feder des Feuervogels: Die Macht der Zauberfeder ist stärker als die Dämonie Kastscheis. Der Feuervogel zeigt Iwan Zarewitsch das Lebensei Kastscheis, das Geheimnis seines ewigen Lebens! Der junge Prinz zertrümmert es. Damit endet das Leben des bösen Zauberers, und zugleich sind auch die dreizehn Prinzessinnen befreit. Der Prinz verlobt sich mit Tausendschön.

Für die ursprüngliche Konzert-Suite wurde ein Orchester von über 100 Mann gefordert. 1919 instrumentierte Strawinsky die Suite für normales Orchester um. 1945 entstand die letzte Fassung mit dem Titel „Sinfonische Suite“. Heute abend hören wir die meistgespielte Fassung des Jahres 1919.

III-10-1 Kv G 278-57