



Dresdner



Philharmonie

8. Zykluskonzert 1962/63

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonnabend, 23. März 1963, 19.30 Uhr

Sonntag, 24. März 1963, 19.30 Uhr

8. ZYKLUSKONZERT

RUSSISCHE UND SOWJETISCHE MEISTER

Dirigent Gerhard Rolf Bauer

Solist Prof. Jakow Sak, Moskau

Andrei J. Eschpai 1. Sinfonie Deutsche Erstaufführung
geb. 1925 Lento – Maestoso
Allegro vivace

Serge Rachmaninow 4. Konzert für Klavier und Orchester g-Moll, op. 40
1873-1943 Allegro vivace (Erstaufführung)
Largo
Allegro vivace

PAUSE

Igor Strawinski „Feuervogel“, Suite 1919
geb. 1882 Introduction und Tanz des Feuervogels
Tanz der Prinzessin
Tanz des Kaschtschai
Wiegenlied und Finale



Im Außerordentlichen Konzert am 21. und 22. Mai 1955 stellte sich der Verdiente Künstler der RSFSR Jakow Sak zum ersten Male dem Dresdner Publikum vor. Seine Erfolge zählen zu den Höhepunkten im Dresdner Konzertleben seit Kriegsende.

ZUR EINFÜHRUNG

Andrej Jakowlewitsch Eschpai, den wir hiermit zum erstenmal in der DDR vorstellen können, wurde 1925 in Kosmodemjansk am Nordufer der mittleren Wolga geboren. Dort lebt – ich habe schon in meinen einführenden Worten zum Konzertplan 1962/63 darauf hingewiesen – das kleine Volk der Mari (früher Tscheremissen), ein ostfinnisches Volk, dessen Sprache zum finnisch-ugrischen Zweig der uralischen Sprachengruppe gehört. Das Land, im November als autonomes Gebiet gegründet, im Dezember 1936 in eine ASSR (Autonome Sowjetrepublik) umgewandelt, nahm seit der Oktoberrevolution eine großartige Entwicklung, sowohl in ökonomischer (Landwirtschaft und Industrie) wie in kultureller Hinsicht. Im zaristischen „Völkergefängnis“ fast ausgestorben, erhielt das Volk der Mari erst nach der Oktoberrevolution ein Alphabet und Schulunterricht in der Muttersprache.

Diese Entwicklung bestimmt auch den Lebensweg des jungen Komponisten. Er wurde in einer Familie groß, die Musik gut kannte und liebte. Sein Vater, Jakob Andrijewitsch Eschpai, ist einer der ersten marijischen Komponisten. Viele Jahre widmete er sich dem Sammeln und dem Studium marijischer Volkslieder. Dieses sein Interesse übertrug sich auch auf seinen Sohn. Dem Schaffen Andrej Eschpais liegen volkstümliche Intonationen zugrunde, sowohl seinen Liebesbearbeitungen wie seinen sinfonischen Partituren.

Eschpais Lebensweg ist typisch für die Entwicklung der künstlerischen Intelligenz in der Sowjetunion. Die besten Lehrer standen ihm zur Verfügung, zuerst in der Gnessin-Schule in Moskau, dann am dortigen Konservatorium (bekanntlich identisch mit unserem Begriff der Musikhochschule). Von 1948 bis 1953 studierte er Komposition bei den Professoren N. Mjaskowski und E. Golubjew, Klavier bei W. Sofronitzki. Während seiner dreijährigen Aspirantur war kein Geringerer als A. Chatschaturjan sein Mentor, der ihm größte Förderung angedeihen ließ. Schon sehr bald, noch als Student, erprobte er seine Kräfte auf verschiedenen Gebieten. So schrieb er Stücke für die Violine, eine Klaviersonatine, eine Suite für Klavier, eine Passacaglia für Orgel (dem Andenken Mjaskowskis gewidmet), Estradenlieder und Musik für einen Film.

Lyrische Gefühlswärme, Reichtum der Rhythmik, Eigenarten der marijischen Volksmusik, zeichnen auch die Werke des jungen Komponisten aus. Eines der ersten seiner Werke, die das Interesse für das Volksschaffen widerspiegeln, waren: 3 marijische Melodien für Klarinette und Klavier. Mit dem Volkslied ist auch das erste große Werk von A. Eschpai verbunden, „Sinfonische Tänze“ (1952). In diesem Werk zeigt der Komponist eine hervorragende Kenntnis des Orchesters und die Tendenz zu markanten, kontrastreichen Gegenüberstellungen musikalischer Formen. Die Volksesänge erhielten vielfältige sinfonische Entwicklung. Das Ganze besteht aus zwei Teilen, einem langsamen und einem schnellen, dieser, einer Rhapsodie gleichend, stützt sich auf klassische Traditionen. Die „Sinfonischen Tänze“ brachten dem jungen Musiker, damals noch Student des Konservatoriums, den ersten Erfolg.

Eine bedeutende Etappe in der Entwicklung des Komponisten wurde die Rhapsodie „Ungarische Weisen“ für Geige mit Orchester. Dieses farbenreiche, sprühende, mit Licht und Lebensenergie erfüllte, temperamentvolle Werk setzt die Linie der „Sinfonischen Tänze“ fort. Es wurde bei dem Wettbewerb junger Komponisten anlässlich der V. Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Warschau mit einer Prämie ausgezeichnet, war aber schon vorher in Bukarest beim IV. Festival aufgeführt worden. Die „Rhapsodie“ wurde fester Bestand im Repertoire der Interpreten, die die Beavouar des Soloparts und geschickte Ausnutzung der virtuosen Möglichkeiten der Geige anziehen. Die später geschriebenen Konzerte – ein Klavierkonzert (1954) und ein Violinkonzert (1956) – zeigen weiterhin das Interesse des Komponisten für das Konzertgenre. Beide Werke sind stark emotional und zeichnen sich durch enge Verbindung mit der Volksmusik aus. Im Violinkonzert nehmen die lyrischen Partien einen besonders großen Platz ein.

Größte Beachtung fand Eschpais Erste Sinfonie (1959), die in unserem heutigen Programm steht. Sie wurde erstmalig in Moskau, im November 1959, aufgeführt. Erfolg hatte sie auch beim „Prager Frühling“ und beim Wiener Musikfest 1961, wo sie vom Staatlichen Sinfonieorchester der UdSSR interpretiert wurde. Beim „Prager Frühling“ wurde von der Kritik festgestellt, daß das Werk des jungen Komponisten neben einer Sinfonie von Prokofjew und einer Sinfonie von Schostakowitsch gute Figur gemacht hat.

Eschpai stellt seiner Ersten Sinfonie als Motto die Verse W. Majakowskis voraus: „Man muß die Freude den kommenden Tagen abringen“. Es ist dies nichts anderes als die sehr schöne poetische

Umschreibung des Urthemas aller Sinfonik: „Durch Kampf zum Sieg“, „Durch Nacht zum Licht“, „Durch Schmerzen zur Freude“. Das Ringen um die Freude der kommenden Tage hat Eschpai sehr überzeugend schon durch die Form seiner Sinfonie veranschaulicht. Sie besteht aus zwei Sätzen, die ohne Pause ineinander übergehen. Dem es-Moll des ersten Satzes stellt er das nicht leidlich, sondern nach Auseinandersetzungen errungene Es-Dur des zweiten entgegen. Aber das Heute ist mit dem Morgen verknüpft, die kommenden Tage der Freude mußten zuvor erkämpft werden: Das Material der beiden Sätze zeigt Verwandtschaft, das Thema des den ersten Satz einleitenden Lentos wird wörtlich, aber nun im Ausdruck schon durch die Tempoveränderung in Allegro vivace andere Bedeutung annehmend zur Einleitung des zweiten Satzes.

Man sieht schon aus diesen Andeutungen, wie kunstvoll die Sinfonie gearbeitet ist. Thematische Beziehungen werden in einer manchmal sehr durchsichtigen Instrumentation hergestellt, wobei einzelnen Instrumenten, den Streichern, der Flöte, der Baßklarinette, aber auch dem Fagott und dem Contrafagott sowie der Posaune solistische Aufgaben zugewiesen werden. Daneben stehen Partien von starker Tutti-Wirkung, im ersten und zweiten Satz einmal ins Maestoso gesteigert, vor allem den sieghaften Ausklang des Werkes auch durch die Heranziehung eines stark besetzten Schlagwerkes wirkungsvoll betonend. Der Verlauf des zweiten Satzes wird durch eine rhythmisch, thematisch und klanglich besonders reizvolle Periode wirkungsvoll unterbrochen.

Serge Wassiljewitsch Rachmaninow, bedeutend als Komponist, bedeutend als Dirigent, bedeutend als Pianist, am bedeutendsten als Klavierkomponist, bemerkte einmal im Kreis Moskauer Musiker, begeistert von der Lisztschen Transkription des „Faust“-Walzers: „Heute versteht man nicht so für das Klavier zu komponieren, wie Liszt komponierte; bei modernen Komponisten, auch bei mir, klingt das Instrument nicht so, wie es in Liszts Werken klingt.“ Daß er, nicht nur in seinem die Menschen bezaubernden Spiel, sondern auch in seinen Klavierkompositionen versucht hat, diesem Lisztschen Klavier-Klingen nahezukommen, erklärt sowohl die Eigenart seines Spiels, dem man größtmögliche Farbigkeit sowohl der Dynamik wie des emotionalen Ausdrucks nachrühmt, wie die seines Stils. Er nutzt die Klangmöglichkeiten des Klaviers in jeder, ihm, dem großen Pianisten, so vertrauten Weise aus. Licht und Schatten sind in genialer Weise verteilt. Im Licht und im Schatten sind aber stets die formalen Konturen zu erkennen, nie geht die Thematik im bloßen Farbenspiel unter. (Weshalb Rachmaninow auch so gut wie völlig unbeeinflusst vom Impressionismus war.)

Für sein Instrument schrieb Rachmaninow vier Konzerte – man kann die in unserer Reihe schon aufgeführte Paganini-Rhapsodie als fünftes dazurechnen. Das am meisten gespielte, populärste ist das dritte Konzert, ein Nonplusultra an Schwierigkeiten, das auch die Meister des Klaviers von heute, von den großen sowjetischen Pianisten bis zu der Französin Monique de la Bruchollerie und dem Amerikaner Shura Cherkassky, immer wieder anlockt.

Dem in vielen Farben schimmernden, daher so typischen Dritten Konzert gegenüber ist das Vierte, 1927 als Opus 40 entstandene namentlich im ersten Satz zurückhaltender, ernster, doch fehlen auch hier nicht die typischen Rachmaninowschen Züge des Klavierstils. Rachmaninow hatte das Werk, kurz bevor er die Heimat verließ, skizziert, hatte in der Fremde – die schöpferischen Kräfte schienen lahmgelegt zu sein – zehn Jahre lang die Notenfeder ruhen lassen und dann erst das Konzert fertiggestellt. In unmittelbarer Nachbarschaft steht das Werk, das deutlich zeigte, wie sehr sich der Komponist immer noch seiner Heimat verbunden fühlte, wie er sich nach der Heimat sehnte, die „Russischen Lieder“, denen alsbald die Dritte Sinfonie folgte, die man – in der Fremde entstanden – das „russischste“ von allen seinen Orchesterwerken genannt hat.

Wir dürfen wohl annehmen, daß etwas von dieser Heimatliebe und Heimatsehnsucht in dem lyrischen zweiten Thema des ersten Satzes mitschwingt. Es bevorzugt im Gegensatz zu der Hauptart g-Moll die Parallele B-Dur, aus dem Alla-breve-Takt wird sinngemäß Viervierteltakt, der dann wieder aufgenommen wird, so daß man von einer übersichtlichen Dreiteiligkeit sprechen kann. Das eigentliche Heimatlied allerdings ist der kurze langsame Satz, den der Solist ein paar Takte lang zurückhaltend einleitet, um dann, von den Streichern ermuntert, das durch einen Doppelvorschlag charakterisierte Thema vor sich hinzuträumen. Der Satz, kurz unterbrochen von einer etwas bewegteren, jedoch das Zeitmaß nicht wechselnden Periode, klingt im Pianissimo aus und geht unmittelbar über in das Finale, das nun das beste Beispiel ist für die Absicht Rachmaninows, die Möglichkeiten des Klavierklangs namentlich der mittleren und hohen Lage auszunutzen. Man spürt deutlich das Vergnügen, mit dem der Komponist sich und seinen Interpreten diesen mit Schwierigkeiten gespickten Satz schenkte.

Rachmaninow, geboren am 1. April 1873 auf dem am Onegasee gelegenen Gut Oneg im Gouvernement Nowgorod, lebte, nachdem er 1917 von einer Gastspielreise nicht mehr nach Rußland zurückgekehrt war, in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Seiner Heimat ist er immer treu geblieben. Mit Interesse verfolgte er die Geschehnisse in der Heimat, den kulturellen Aufschwung, die Entwicklung des Musiklebens. Kurz nach seiner Ankunft in Amerika erklärte er einem Interviewer: „Ich bin völlig davon überzeugt, daß die musikalische Zukunft Rußlands grenzenlos sein wird. Der Zar hat nicht viel getan, um die Musik zu entwickeln. Denken wir doch daran, daß die meisten großen russischen Komponisten sich mit der Musik nur nebenher befassen konnten und ihren Lebensunterhalt auf andere Art und Weise verdienen mußten.“ Auch während des zweiten Weltkrieges war Rachmaninow mit seinen Gedanken stets bei seinem Volk. Er ließ durch den sowjetischen Konsul den Erlös von Konzerten verwundeten Landsleuten zukommen, seine Frau und seine Tochter strickten warme Kleidungsstücke für Rotarmisten. Über den Moskauer Sender ließ er sich von den Erfolgen der Roten Armee informieren. Den ersehnten Sieg sollte er nicht mehr erleben.

Während des Krieges hatte sich Rachmaninow ein Haus in Kalifornien gekauft, in dem er am 28. März 1943, am Vorabend seines 70. Geburtstages, starb. Die ganze Musikwelt hatte sich angedrückt, diesen Tag festlich zu begehen. Nun galten die Gedanken einem Toten. Sie galten vor allem dem großen Pianisten, für dessen Technik es keine Schwierigkeiten gab, dem diese Technik stets nur Mittel zum Ausdruck war. Seinem Anschlag wird stählerne Genauigkeit und andererseits – auch im stärksten Forte – ungewöhnlicher Wohlklang nachgerühmt. Rachmaninow, der unmittelbare Nachfolger der Brüder Rubinstein, vermochte auf dem Klavier zu „singen“. Der dynamische Reichtum seines Spiels fesselte nicht weniger, als der hervorstechendste Zug seines Spiels, eine edle Männlichkeit, imponierte. Mit allen Stilen vertraut, gab es für ihn – übrigens auch als Dirigent – keine Grenzen der Erlebnisfähigkeit. Nur den Experimenten der Formalisten und Konstruktivisten stand er fremd und abweisend gegenüber.

Im Gegensatz zu Rachmaninow hat sich *Igor Strawinski*, nachdem er seine Heimat verlassen hatte, gänzlich von ihr abgewandt. Gehört er also in diese unsere Konzertreihe „Russische und sowjetische Meister?“ Insofern ohne weiteres, als die Frühwerke Strawinskis – es sind die, die seinen Weltruhm begründet haben und die auch heute noch für unzählige Musiker und Musikfreunde in aller Welt den eigentlichen Strawinski darstellen, denen gegenüber die späteren Werke auch bei weitem nicht den gleichen Erfolg aufzuweisen haben – ohne die russische Volksmusik, ohne die russische klassische Musik, namentlich die seines Lehrers Rimski-Korsakow, nicht zu denken sind. Hinzu kommt nun, daß Strawinski, dessen Geltung als eines der Großen der zeitgenössischen Musik von niemandem bestritten wird, in einem überraschenden Gesinnungswandel zur Heimat zurückgefunden hat, die Sowjetunion besuchte und dort den Ausspruch tat: „Sie können einfach nicht glauben, wie glücklich ich heute bin!“ Noch im März 1949 hatte er sich, als in New York der Friedenskongreß der Geistesschaffenden der USA stattfand, geweigert, Schostakowitsch zu begrüßen. Noch vor wenigen Jahren schrieb er in seiner „Musikalischen Poetik“ ein Kapitel „Wandlungen der russischen Musik“ (es wurde, und das ist bezeichnend, nicht in die französische Ausgabe des Werkes, wohl aber in die deutsche übernommen!) die bösen Worte: „Wenn auch Rußlands Taumel durch die Geschichte mich verwirrt, so beunruhigen mich doch die Perspektiven der musikalischen Kunst in Rußland nicht weniger. Denn Kunst setzt Kultur, Bildung und absolute Stetigkeit des Intellekts voraus, und Rußland hat es noch nie gründlicher daran gefehlt als heute.“

Nun ist Strawinski heimgekehrt, der „verlorene Sohn“ in die Arme der Eltern, und hat sich vom Gegenteil überzeugt. Das ändert freilich nichts an der Einschätzung der späten Werke, in denen sich der Komponist von der Gebundenheit an die Gemeinschaft völlig losgelöst hat. Wie in seinem Leben ist man auch in seinem Schaffen vor Überraschungen nicht sicher. Das zeigt sich auch darin, daß man bis jetzt deutlich vier Perioden unterscheiden kann:

1. die Periode des Impressionismus und der Beeinflussung durch die russische Folklore. Dahin gehören folgende Werke: „Feuerwerk“ (1909), „Feuervogel“, Ballett (1910), „Petuschka“ (Ballett).
2. die Periode des Primitivismus, eingeleitet durch das dritte Ballett: „Le sacre du printemps“ (1912), zu deutsch „Frühlingsopfer“ oder „Frühlingsweibe“. Die Erstaufführung 1913 erzeugte

einen der größten Skandale in der Pariser Theatergeschichte. Weiter gehören hierher die große szenische Kantate „Les noces“ (1918), während die damals entstandene „Geschichte vom Soldaten“, eine Art Puppenspiel, einen eigenen Stil zeigt.

3. Die dritte Periode ist die des Neoklassizismus. Sie beginnt mit der „Pulcinella“-Suite für ein Orchester von 33 Musikern (1920), in der er Stücken von Pergolesi (aus Triosonaten und bekannten Arien) ein modernes Gewand überwirft. Weiter gehören hierzu das Konzert für Klavier und Blasorchester, in dem Strawinski an Lully, aber auch Bach anknüpft, und das später entstandene Ballett „Der Kuß der Fee“ nach Stücken Tschaikowskis sowie das an den Stil der Brandenburgischen Konzerte anknüpfende Auftragswerk für Orchester „Dumbaarton Oaks“. Spitzenwerk dieser Periode ist das szenische Oratorium „Oedipus rex“ (1926/27); auch durch die Wahl der lateinischen Sprache versucht Strawinski zu dem von ihm gewünschten Abstand zwischen ihm und dem Hörer zu kommen. Das gleiche gilt von der 1930 entstandenen „Psalmensinfonie“.
4. Seit 1952 hat Strawinski auch die Zwölftontechnik des Schönberg-Schülers Webern übernommen und ist damit seiner Vergangenheit völlig untreu geworden.

Die stilistische Vielfalt des Schaffens erklärt sich aus dem engen Zusammenhang mit dem jeweils in Mode stehenden Stil der bürgerlichen Kunst. Ohne Zweifel beherrschte Strawinski, ein großer Meister, alle diese Stile hervorragend. Auch blieb er, wenn wir von der letzten Periode absahen, immer der Tradition irgendwie verhaftet und stellte sich damit in Gegensatz zur Schönbergischen Schule. Er trug vieles zur Entwicklung der Musik unserer Zeit bei. Mehr Angriffsflächen bieten für uns seine Ästhetik und die Gründe seiner Wandlungen. Er stellt sich auf den reinen Standpunkt des *l'art pour l'art*. Er behauptet sogar von Beethoven (wie leicht ist das zu widerlegen!): „Seine wahre Größe liegt in der hohen Qualität des Tongehalts seiner Musik“. Weil er es ablehnt, mit der Musik das Herz des Hörers zu ergreifen, bevorzugt er Stoffe, die gleichsam neutral sind. Der Text spielt für ihn eine untergeordnete Rolle. Er wird geradezu zum Nachfolger Eduard Hanslicks, wenn er sagt: „Das ästhetische Gefühl beim Hören von Musik gleicht dem, was man beim Betrachten des ‚Spiels architektonischer Formen‘ empfindet.“

So sehr sich Strawinski distanzierte von dem Leben, das sich um ihn herum abspielte, so hat seine Kunst objektiv der gesellschaftlichen Atmosphäre seiner Zeit entsprochen. Die „Frühlingsweibe“ zum Beispiel hat Beziehungen zu der unruhigen vorrevolutionären Zeit, in „Petuschka“ übt er Kritik an einigen Seiten des Kleinbürgertums. Allerdings hat er nie Partei genommen in dem großen und leidenschaftlichen Kampf für den Humanismus, den der beste Teil der Menschheit, darunter auch Musiker mit der Waffe ihrer Kunst, nach wie vor führt.

Die Suite „Der Feuervogel“ ist aus der Musik zu dem 1910 aufgeführten Ballett gleichen Namens zusammengestellt. Von den drei Fassungen haben wir die von 1919, für mittlere Orchester gedachte, vor uns. Die auch ohne die Notenbeispiele sehr anschauliche Analyse aus der Feder von Professor Johannes Paul Thilman entnehme ich mit Erlaubnis des Verfassers dem zweiten Teil des „Konzertbuchs“: „Die Fabel des Balletts folgt einem russischen Märchen vom Prinzen Iwan, der im Zaubergarten des Menschenfressers Kaschtschei dem Feuervogel begegnet, ihn einfängt und gegen Überlassung einer Feder wieder freiläßt. Gefangene Prinzessinnen tanzen im mondbeschiedenen Park, Prinz Iwan verliebt sich in eine von ihnen, der er trotz aller Warnungen ins Schloß folgen will. Der Zauberer Kaschtschei tritt ihm entgegen, um ihn in Stein zu verwandeln. Der durch die Feder herbeigerufene Feuervogel verrät dem Prinzen das Lebensgeheimnis des Zaubers. Der Prinz tötet ihn und befreit dadurch alle Gefangenen und Verzauberten. Die geliebte Prinzessin ist eine Zarentochter, mit der er sich verlobt.“

Die Suite gibt die wichtigsten Episoden des Balletts wieder. Die Introduction (Einleitung) läßt den Zaubergarten aufblühen. Eine Figur wächst aus dunkler Tiefe (Violoncello, Kontrabässe) zu einer lyrischen Melodie der Oboe. Die Farbigkeit, durch eine zauberhafte Instrumentation hervorgerufen, versetzt den Hörer sofort in die märchenhafte Stimmung, in der man wie ein Kind alles zu glauben vermag. Ein bunter Vogel, der Feuervogel, schwirrt plötzlich in diesem Zaubergarten umher. Das Schwirren, durch spielerische Figuren zweier Flöten und einer Klarinette, durch Tremoli und das Pizzicato der Streicher, durch Glissandi des Klaviers und der Harfe unterstrichen, ist musikalisch äußerst suggestiv gestaltet. In einem *Pas de deux* (Tanz zu zweien) wird die Begegnung des Prinzen mit dem Feuervogel geschildert. Dann tanzen die verzauberten Prinzessinnen (Scherzo). Ein Rondo erzählt von der aufkeimenden Liebe des Prinzen zu der schönsten Prinzessin. Hier hat Strawinski eine Oboemelodie von amütiert

Süße geschaffen. Ihr steht eine Violinmelodie von ähnlicher Lieblichkeit und lyrischer Verhaltenseite zur Seite. Aber der Zauberer Kaschtschei bannt zunächst alle in seine höllischen Fänge; der barbarisch-wilde Tanz, in dem, nach einem Wort Debussys, die ‚rhythmische Gewaltherrschaft‘ der Musik beginnt, hat etwas Brutales an sich, durch Schlagzeugpassagen und synkopische Melodieketten gekennzeichnet. Hier sind die Ansätze, die später im ‚Sacre du Printemps‘ zur Vorherrschaft gelangen, die den Rhythmus in den Vordergrund rücken. Strawinski läßt auf dieses entfesselte Stück ein Wiegenlied des Feuervogels folgen, das nicht nur durch den gewaltigen Kontrast, sondern auch durch den bestrickenden Liebreiz der Melodie (Fagott) einen tiefen Eindruck hervorruft. Eine Hymne krönt die Ballettsuite, in der er allen moskowitzischen Prunk und Reichtum aufleuchten läßt, so wie ihn auch viele der alten Märchen Rußlands enthalten. Die Hornmelodie steigt über die Violinen und Flöten immer höher empor, wird immer reicher harmonisiert und immer verführerischer im Klang ausgestattet. Sie wird metrisch vom Drei-Halbe-Takt zum Sieben-Viertel-Takt umgewandelt, und vor der endgültigen Steigerung werden durch Klavier- und Harfenakkorde, durch Pauken und tiefste Instrumente Glockeneffekte erzielt. Musikalisch wird der Eindruck einer gewaltigen, feierlich-großartigen Prozession im alten Rußland hervorgerufen.

Strawinski ist in diesem Werk Folklorist, nicht nur, weil seine Melodien Volksliedcharakter haben, sondern auch, weil die Harmonik so spezifisch russisch ist, der Klang (trotz aller impressionistischen Anklänge, die aber auch bei Rimski-Korsakow zu finden sind) den Zauber des Rußlands der alten Märchen beschwört und der Rhythmus die Kraft dieses großartigen Landes und Volkes zum Ausdruck bringt.“

Prof. Dr. Karl Laux

Literaturhinweise

- Karl Laux: Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion, Berlin 1958
A. Solcwzow: Serge Rachmaninow (russ.), Moskau 1942
Karl Schönewolf: Konzertbuch (II), Berlin 1961
Johannes Paul Thilman: Igor Strawinski, Konzertbuch (II)
B. Jarustowski: Bemerkungen über den Stil Igor Strawinskis, Kunst und Literatur, Berlin 1963, 1

Mitteilungen

In einem Sonderkonzert an beiden Osterfeiertagen (14. und 15. April 1963) spielt Jörg Demus, Wien, das erste und dritte Klavierkonzert von Beethoven. Weiterhin steht die 8. Sinfonie F-Dur von Ludwig van Beethoven auf dem Programm.

Das 8. Außerordentliche Konzert wird am 23. und 25. April 1963 nachgeholt. Als Solistin wurde Natalia Karp, London, verpflichtet. Auf dem Programm stehen folgende Werke:

- C. Frank – Sinfonische Variationen
F. Chopin – 2. Klavierkonzert f-Moll
Joh. Brahms – 3. Sinfonie

Das 15. Heinrich-Schütz-Fest der internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft findet im April 1963 in Zürich statt. Neben Werken von Schütz und seinen Zeitgenossen werden Frank Martins „Golgatha“ und die „Psalmensinfonie“ von Strawinski aufgeführt

Prof. Heinz Bongartz hat die Arbeit an seiner 1. Sinfonie beendet. Das Werk wird voraussichtlich im Rahmen der Berliner Festwochen zur Uraufführung gelangen.

Das Ehrenmitglied der Dresdner Philharmonie, Prof. Wilhelm Kempff, hat zugesagt, in der nächsten Konzertsaison zwei Konzerte mit der Dresdner Philharmonie zu geben sowie ein Konzert in Potsdam.

Karl Amadeus Hartmann wurde von einer amerikanischen Universität die Würde eines Ehrendoktors verliehen. Seine 8. Sinfonie erlebt im Rahmen der Biennale von Venedig ihre italienische Erstaufführung.

Achtung! Anrechtsinhaber der Zyklusreihe!

Das ausgefallene 6. Zykluskonzert, Anrecht B 1, vom Sonnabend, dem 2. Februar 1963, wird am Sonnabend, dem 15. Juni 1963

und Anrecht B 2, vom Sonntag, dem 3. Februar 1963, wird am Sonntag, dem 16. Juni 1963 nachgeholt!

Vorankündigung:

Nächste Konzerte im Anrecht B 6./7. April 1963, Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr