



*Dresdner*

*Philharmonie*

9. Zykluskonzert 1962/63

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, 5. April 1963, 19.30 Uhr, Sonderkonzert

Sonnabend, 6. April 1963, 19.30 Uhr, B 1

Sonntag, 7. April 1963, 19.30 Uhr, B 2

## 9. ZYKLUSKONZERT

und Sonderkonzert

RUSSISCHE UND SOWJETISCHE MEISTER

Dirigent: Prof. Heinz Bongartz

Solistin: Margarita Fedorowa, Moskau

Michail Iwanowitsch Glinka

1804-1857 Ouvertüre zu „Ruslan und Ludmilla“

Alexander Skrjabin Konzert für Klavier und Orchester, fis-Moll, op. 20

1872-1915  
Allegro  
Andante  
Allegro moderato

Arutjunowitsch Babadshjan

geb. 1921 Heroische Ballade für Klavier und Orchester

PAUSE

Peter Tschaikowski 6. Sinfonie h-Moll, op. 74 (Pathétique)

1840-1910  
Adagio - Allegro non troppo  
Allegro con grazia  
Allegro molto vivace  
Finale - Adagio lamentoso



*Margarita Fedorowa, Moskau*



**SLUB**

Wir führen Wissen.



Dresdner  
Philharmonie



## ZUR EINFÜHRUNG

In unserer Reihe „Russische und sowjetische Meister“ darf der Name *Michail Glinkas* nicht fehlen, denn mit Recht trägt er den Ehrennamen „Vater der russischen Musik“.

Am 1. Juni 1804 geboren, führte ihn sein Lebensweg in die Nähe jener Revolutionäre, die als „Dekabristen“ ruhmvoll in die Geschichte Rußlands eingegangen sind. Die Auswirkungen der Französischen Revolution von 1789 und des Vaterländischen Krieges von 1812, der die russischen Soldaten in Frankreich mit den Ideen der Revolution bekannt gemacht hatte, führten dazu, daß eine Schar mutiger Offiziere eine Militärrevolte anzettelte, die das Zarenregime stürzen sollte. Über diesen mißglückten Aufstand des Jahres 1825 äußerte sich Lenin: „Eng ist der Kreis dieser Revolutionäre, Furchtbar fern stehen sie dem Volk. Aber ihre Sache ist nicht verlorengegangen. Die Dekabristen rüttelten Herzen auf...“ Nicht nur Herzen und Belinski standen unter dem Einfluß dieses ersten Aufbegehrens gegen die Zarenherrschaft, auch Michail Glinka blieb davon nicht unbeeindruckt. Zwar wurde er zu Unrecht verdächtigt, aktiv an dem Aufstand beteiligt gewesen zu sein. Auch kann man ihm nicht wirklichen politischen Freisinn nachrühmen. Aber sein Herz war auf Seiten der so schwer Gemäßigten. Unter seinen Erziehern im Petersburger Adelsinternat war der von ihm sehr verehrte Dichter W. K. Kuchelbeker gewesen, der Autor des Poems „Der Tod Byrons“, der nach dem Aufstand zunächst zu Festungshaft verurteilt und später nach Sibirien verbannt wurde, wo er gestorben ist. Nun kam Glinka mit Puschkin in Berührung, der wegen seiner Sympathien für die Revolutionäre vier Jahre in der Verbannung leben mußte, mit A. S. Gribojedow, dessen Komödie „Verstand schafft Leiden“ von den Dekabristen ihres agitatorischen Wertes wegen illegal verbreitet worden war. Und nicht nur der revolutionäre Geist war es, der Glinka in Bann zog, auch die patriotische Begeisterung, von der die Dekabristen beflügelt waren, strahlte auf ihn über. („Wir waren Kinder des Jahres 1812“, erklärte der Dekabrist Murawjow-Apostol. „Aus Liebe zum Vaterland alles, selbst das eigene Leben zu opfern, war unser innerster Beweggrund.“) Damit war der Grund gelegt für das musikalische Gebäude, das aufzurichten Glinka berufen war. Dieses Fundament hieß: Patriotismus und Heimatliebe.

Als Glinka in der Fremde, die er seiner zarten Gesundheit wegen aufsuchte, unter dem Eindruck von Carl Maria von Webers „Freischütz“ sich vornahm, so wie Weber es für Deutschland getan hatte, seinem Volk eine Nationaloper zu schenken, geriet er an einen Stoff, der der sehr erfolgreichen zwiaktigen Oper „Iwan Sussanin“ des aus Italien stammenden Direktors der Kaiserlichen Orchester, Cattarino Cavos, zugrunde lag. Es war das, was er suchte: der Stoff für eine „vaterländische heroisch-tragische Oper“. Die Berliner Uraufführung des „Freischütz“ am 18. Juni 1821 war die Geburtsstunde der deutschen Oper. 15 Jahre später, am 9. Dezember 1836, wurde mit der Uraufführung von Glinkas Oper „Iwan Sussanin“ im Petersburger Großen Theater die russische Nationaloper Wirklichkeit – zwei Sternstunden für die nationale Musik.

Obwohl das Werk in den Hofkreisen, die den Ton angaben, nicht auf Gegenliebe stieß, suchte Glinka nach einem Stoff für eine weitere Oper. Er fand ihn in dem Poem „Ruslan und Ludmilla“ von Puschkin. Von ihm fühlte er sich angezogen, vor allen Dingen deshalb, weil es ihm wiederum Gelegenheit bot, Menschen aus dem russischen Leben auf die Bühne zu stellen, nämlich Ludmilla, die Tochter des Fürsten Swetosar, und den tapferen Ritter Ruslan, Trotz aller Schwierigkeiten, die sich ihrer Verbindung entgegensetzten und die im Text Puschkins und in der Musik Glinkas in voller Anschaulichkeit geschildert werden, wird das Paar schließlich vereint.

Dieser Stoff hat Glinka zu einer Musik von oft betörender Schönheit, voll Märchenglanz und Ritterlichkeit, zu einer überquellenden Fülle von Melodien und einem kaum fälschbaren Reichtum an Harmonien angeregt. Noch stärker als in „Iwan Sussanin“ läßt sich an dieser Oper der Riesenschritt ermessen, den die russische Musik mit Glinka getan hat.

Als Auftakt ertönt die festliche Musik der Ouvertüre, deren Thematik auch den Abschluß der Oper bildet, den großen Freudenchor, den das Volk zu Ehren Ruslans und Ludmillas anstimmt. Es handelt sich bei der Ouvertüre um die Form des Sonatenhauptsatzes mit einem ersten und einem zweiten Thema. Das erste zeichnet mit seinem brillanten Schwung die Tapferkeit Ruslans, das zweite, das zunächst von den tiefen Streichern in Verbindung mit dem Fagott gebracht wird, könnte man als das Thema der Liebe bezeichnen. Interessant ist dabei, daß die Themen sofort imitierend verarbeitet werden. Man sieht darin die Schule Dehns, der ja Glinka mit dem Werk Johann Sebastian Bachs bekannt gemacht hat. Auffallend die kühne Akkordfolge, mit der die Ouvertüre ausklingt. Es wird berichtet, daß Glinka die Anregung zu diesem glanzvollen Musikstück bekommen habe, als er bei einem Bankett anläßlich der Vermählung der Großfürstin im Winterpalais war. Das Geklapper der Messer, Gabeln und Teller soll in ihm den Wunsch geweckt haben, diese Geräusche zu idealisieren und in Musik umzusetzen. Ich erwähne dies aus einem ganz bestimmten Grunde: Bekanntlich hat Carl Maria von Weber ein Stück aus der „Oberon“-Musik geschrieben, nachdem er einen Spaziergang gemacht hatte, wo ihn das Surren und Schwirren der in der Sonne tanzenden Insekten zum Komponieren anregte. Der Vergleich mit unserem Weber liegt bei Glinka übrigens sehr nahe. Seine Oper „Iwan Sussanin“ ist das genaue Gegenstück zum „Freischütz“ Carl Maria von Webers. Die beiden Opern spielen in der Musikgeschichte ihres Landes die gleiche Rolle. Und so wie Weber nach dem „Freischütz“ den „Oberon“ schrieb und in seiner Musik Klänge des Orients mit echter deutscher Musik mischte, so begibt sich auch Glinka mit „Ruslan und Ludmilla“ in die Welt des Orients und gleich meisterhaft trifft er das orientalische Kolorit, ohne den russischen Charakter seiner Musik zu verleugnen. Mit Recht hat ein Musikkritiker gesagt: „In musikalischer Beziehung ist die Partitur des ‚Ruslan‘ in die Reihe der ganz großen Meisterwerke der Tonkunst einzuordnen. Wenn man das Werk mit dem ‚Oberon‘ verglichen hat, so tat man jedenfalls Weber nicht geringere Ehre an als Glinka.“

In einer unserer Einführungen wurde darauf hingewiesen, daß *Alexander Skrjabin* in seinen frühen Werken, von der Tradition ausgehend, zu einem eigenen Stil gelangt ist; was seine Klavierwerke angeht, ist der Einfluß Chopins nicht zu übersehen, dennoch zeigt sich schon sehr bald die Skrjabinsche Handschrift, die durch eine zarte und dennoch jugendlich feurige Lyrik ausgezeichnet ist. Das gilt namentlich von seinem Klavierkonzert fis-Moll, op. 20, das im Jahre 1897 entstand. Es war das erste größere Werk, mit dem der Komponist an die Öffentlichkeit trat. Ein kurzes Orchestervorspiel leitet das erste Thema des ersten Satzes ein, das zunächst vom Soloinstrument in lyrischer Verhaltnheit gebracht, dann vom Orchester aufgenommen und zu pathetischer Größe gesteigert wird. Das Seitenthema leitet wieder in die Stimmung des Anfangs zurück. In der Durchführung und erst recht in der stürmischen Coda festigt sich der einem ersten Satz angemessene dramatische Charakter. Eine gewisse Unausgeglichenheit, die sich sowohl im formalen Aufbau wie im Verhältnis von Orchester- und Klavierpart bemerkbar macht, stempelt diesen Satz zu einem, wenn auch begabten, Gesellenstück. Meisterlich sind dagegen die beiden anderen Sätze geformt. Der zweite Satz variiert viermal ein eingängiges, vermutlich von der Folklore beeinflusstes Thema, das vom Soloinstrument allein vorgetragen wird. In der ersten Variation wird es, vom Orchester wörtlich wiederholt, mit luftigen Fiorituren des Klaviers ausgeschmückt, die zweite wendet es ins Scherzhaft-Beschwingte, die dritte, die fast gänzlich dem Soloinstrument überlassen ist, ins Unlyrisch-Herbe, die vierte schließlich ist wieder nach dem Prinzip der ersten aufgebaut und kostet wie jene den Zauber des Klavierklangs in der hohen Kreuztonart (Fis-Dur) aus. Es ist, als seien die Kräfte des Komponisten während der Komposition gewachsen. Der Schlußsatz ist der reichste, ist der am meisten im Sinne der klassischen Konzertform ausgeprägte. Schon das erste Thema, noch mehr das zweite vereinen in sich Virtuosität des Pianistischen wie den leidenschaftlichen Charakter der emotionalen Aussage, wobei die Orchesterbehandlung bei dem jungen Komponisten noch etwas an Qualität vor der Ausnutzung



des ihm mehr vertrauten Soloinstrumentes zurücktritt. Der Komponist hat das Werk selbst mehrfach mit großem Erfolg nicht nur in seiner Heimat, sondern auch in Westeuropa und in Amerika gespielt.

Weniger an Alexander Skrjabin als an Serge Rachmaninow knüpft der Armenier *Arno Arutjunowitsch Babadschanjan* in seiner „Heroischen Ballade“ für Klavier und Orchester an. Geboren am 21. Januar 1921 in Jerewan, der zauberhaften Hauptstadt Armeniens, war er zuerst in seiner Heimatstadt Schüler von W. G. Taljan, dann in Moskau Schüler von Litinski. Mit einem „Pioniermarsch“, der schon 1932 im Armenischen Staatsverlag gedruckt wurde, zeigte er sich als frühreifes Talent, das große Erwartungen aufkommen ließ. Babadschanjan hat sie auch nicht enttäuscht; bedauerlicherweise wird er, der als Lehrer am Jerewaner Konservatorium tätig ist, durch Krankheit oft an der völligen Ausschöpfung seines Talents gehindert. Die „Heroische Ballade“ ist eines seiner bekanntesten Werke, das er selbst für die Schallplatte gespielt hat und das große internationale Verbreitung fand. Es verbindet das virtuose Element mit armenischem Lokalkolorit, das auch in seinen Werken für Klavier solo immer wieder hervortritt. (Wer sich von den Klavierspielern mit Stil und Eigenart Babadschanjans vertraut machen will, greife nach den „Vier Stücken für Klavier“, die 1954 in Moskau erschienen sind!)

Die „Heroische Ballade“ ist ein Variationenwerk. „Symphonische Variationen“ ist der Untertitel, den der Komponist hinzugefügt hat. In der Tat hat das Werk sinfonischen Zuschnitt, schon im Thema, das erst nach einer pompösen Einleitung des Orchesters vom Soloklavier vorgetragen wird. Bei aller Eingängigkeit des Themas, einer Melodie, die mehrfache Zeichen folkloristischer, in diesem Falle armenischer Herkunft zeigt, ist es durch die starke Chromatik dem Volksliedmäßigen fernegerückt, man spürt, daß es schon im Hinblick auf sinfonische Entwicklung und Entfaltung erfunden ist. Die erste Variation ist in sich dreiteilig, wobei vor allem das Mittelstück die Verwandtschaft mit dem Thema erkennen läßt. Mehr Überleitung zur nächsten Variation als eigentliche Variation selbst ist das zart beginnende, dann kraftvoll gesteigerte Andante cantabile, dem eine Variation folgt, die mit dem vorherrschenden  $\frac{3}{4}$ -Takt tänzerische Elemente der armenischen Tanzmusik aufgreift, wie sie uns auch in dem Werk des armenischen Altersgenossen Babadschanjans, A. Arutjan, begegnen. Ein hinreißend temperamentvolles Musikstück, zu dem der dann folgende, deutlich aus dem Thema herausgewachsene Trauermarsch einen starken Kontrast bildet. Es ist wohl als die Klage um den Heros aufzufassen, dem das Werk gilt. Daß er unserblich in seinem Ruhm weiterlebt, verkündet die letzte, lebensvolle Variation, die in mehrere Abschnitte zerfällt und in die glanzvolle Wiederholung des Themas einmündet.

Als Abschluß des Konzerts erklingt die 6. Sinfonie von *Peter Tschaikowskij*. Er hielt sie für sein „bestes und aufgeschlossenstes Werk“. „Ich liebe sie“, schrieb er am 3. August 1893, „wie ich bisher noch keines von meinen musikalischen Kindern geliebt habe“. Und wenige Tage später bekennt er: „In diese Sinfonie legte ich, man kann es sagen, ohne zu übertreiben, meine ganze Seele hinein.“ Hier gibt er noch einmal seiner Liebe zum Leben Ausdruck, zugleich aber nimmt er, wie in Vorahnung seines frühen Todes, im letzten Satz Abschied von diesem geliebten Leben. So heißt diese Sinfonie: „Liebe das Leben – aber wisse, am Ende steht der Tod.“ So erklärt sich leicht und zwingend die ungewöhnliche Anordnung der Sätze, über die viel gerätselt wurde.

Die Stimmung des letzten Satzes wird in der langsamen Einleitung des ersten mit dem melancholischen Fagottsolo vorweggenommen. Der Hauptteil greift zunächst das Thema auf und reiht dann Bilder der Erinnerung aneinander, erregte und freundliche, friedliche und düstere, die mit dem Zitat des Chorals aus der russischen Begräbnismesse (in den Trompeten und Posaunen) in die Nähe des Todes geführt werden. Im zweiten Satz, einem graziösen Scherzo, scheint der

Komponist an ein heiteres Fest zurückzudenken, aber auch in diese Erinnerung mischt sich (im „Trio“) bittersüße Schwermut. Sie wird hinweggefegt von den triumphalen Klängen des Finales-marsches (dritter Satz), dem kämpferischen Bekenntnis zum Leben, von dem Tschaikowski im letzten Satz (der kein „Satz“ mehr ist, sondern nur ein Epilog) Abschied nimmt: immer leiser wird der Herzschlag. Er klingt aus in dem Gedanken: das Leben ist erfüllt; es war schön und reich.

Es ist ein Werk voll Trauer, aber ohne Bitternis. Es ist die Autobiographie eines Mannes, der ein an Leid und Freud, an schweren und schönen Stunden gleich reiches, aber eben doch ein glückliches Leben geführt hat.

Die Uraufführung der 6. Sinfonie fand am 28. Oktober 1893 in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft, das von dem Meister selbst geleitet wurde, statt. Am nächsten Tag erhielt sie, wie aus dem Bericht Modests hervorgeht, den Namen „Pathétique“; er war es gewesen, der dem Bruder den Rat gegeben hat, anstatt des ursprünglich vorgesehenen Titels „Programmsinfonie“ die Bezeichnung „die Pathetische“ zu setzen. Peter Iljitsch war begeistert davon und fügte sofort in Gegenwart des Bruders den Titel in die Partitur ein.

Am 1. November besuchte Tschaikowski zusammen mit Freunden ein Theater, ging dann mit ihnen in ein Restaurant, wo er nach dem Essen ein Glas ungekochten Newawassers trank. Am nächsten Tage klagte er über Magenbeschwerden – es war mehr; bald stellten die Ärzte fest, daß eine todbringende Cholerainfektion vorlag. Am 6. November, früh zwischen drei und fünf Uhr, raffte ihn die Krankheit hinweg. In der Agonie hatte er mehemals, „in unwilligem oder vorwurfsvollem Tone“, wie Modest berichtet, den Namen der Freundin genannt.

Sie hat ihn nur wenige Monate überlebt. Frau von Meck starb am 25. Januar 1894. Von den Brüdern – Modest, der Biograph und Textdichter, der zusammen mit dem treuen Diener des Meisters, Alexei Sofronow, das Haus in Klin zu einem Tschaikowski-Museum ausgebaut hatte, starb dort 1916 – war es Hippolyt vergünnt, noch zu erleben, wie in der Sowjetunion die wahre Bedeutung Tschaikowskis richtig erkannt wurde. Er, der frühere Admiral, wurde nach der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution als Kurator des Tschaikowski-Museums eingesetzt und verwaltete es bis zu seinem Tode im Jahre 1927. Das Haus wurde während des zweiten Weltkrieges von den Faschisten zerstört, die kostbaren Schätze des Museums waren aber vorher in Sicherheit gebracht worden. So konnte das Museum nach dem Krieg wiederhergestellt werden und ist nun wieder eine Wallfahrtsstätte für viele Musiker, nicht zuletzt für die aus Deutschland, aus dem Land, in dem Tschaikowski immer auf leidenschaftliche Anhänger, echte Freunde, große Interpreten und zahllose Verehrer zählen konnte.

Gerade von der 6. Sinfonie gilt, was Dmitri Schostakowitsch, der große Nachfahre Tschaikowskis, gesagt hat: „Tschaikowski fügt zur philosophischen Verinnerlichung in der sinfonischen Musik Beethovens jene leidenschaftliche lyrische Aussage der verborgensten menschlichen Gefühle hinzu, die die Sinfonie, dieses komplizierteste Formgebilde der Musik, der breiten Masse des Volkes zugänglich macht und nahebringt.“

Prof. Dr. Karl Laux

LITERATURHINWEISE :

Karl Laux: Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion, Berlin 1958  
L. Danilewitsch: A. N. Skrjabin, Leipzig 1954

Vorankündigung :

Nächste Konzerte im Anrecht B, 27./28. 4. 1963, Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr

6073 Ra III 9 5 463 2 ItG 20 009 63