

DRESDNER

Philharmonie

2. PHILHARMONISCHES KONZERT

1966/67



KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, den 21. Oktober 1966, 19.30 Uhr
Sonnabend, den 22. Oktober 1966, 19.30 Uhr
Sonntag, den 23. Oktober 1966, 19.30 Uhr

2. Philharmonisches Konzert

Dirigent: Klaus Tennstedt, Schwerin
Solistin: Mirka Pokorná, ČSSR, Klavier

Paul Dessau
geb. 1894

Bach-Variationen für großes Orchester

Solovioline: Konzertmeister Walter Hartwich

Erstaufführung

Aram Chatschaturjan
geb. 1904

Konzert für Klavier und Orchester

Allegro ma non troppo e maestoso
Andante con anima
Allegro brillante

P a u s e

Antonín Dvořák
1841 - 1904

Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70

Allegro maestoso
Poco adagio
Scherzo (Vivace)
Finale (Allegro)



MIRKA POKORNÁ ist zweifellos eines der größten Talente, das die Prager Konservatoriums nach dem zweiten Weltkrieg hervorgebracht hat. Sie studierte an der Prager Musikhochschule bei Prof. Vilém Kurz, bei Hana Stepanova-Kurzova sowie bei Prof. Bruno Seidelhofer in Wien. 1951 errang sie die ersten Wettbewerbspreise. Seit 1956 konzertiert die erfolgreiche junge tschechische Künstlerin im Ausland, u. a. bisher in Österreich, Jugoslawien, Polen, Bulgarien, in der DDR, in Westdeutschland, Rumänien, Japan, Indien, Italien, Ungarn, in der UdSSR, Schweiz, in Dänemark und Ägypten.

KLAUS TENNSTEDT, der zu den begabtesten jüngeren Dirigentenpersönlichkeiten unserer Republik gehört, studierte in den Jahren 1942 bis 1944 Geige und Klavier an der Hochschule für Musik in Leipzig, wirkte dann zunächst als Konzertmeister in Heidelberg und Halle, ehe er 1951 in Halle zum Kapellmeisterberuf überwechselte. Von 1954 bis 1957 war er als Kapellmeister an den Städtischen Theatern in Karl-Marx-Stadt tätig. 1958 ging er als musikalischer Oberleiter an die Landesbühnen Sachsen in Dresden-Radebeul und wurde hier zum Generalmusikdirektor ernannt. 1962 folgte er einer Berufung als musikalischer Oberleiter an das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin. Gastspiele und Konzerte führten Klaus Tennstedt u. a. zur Brünner Philharmonie, zum Staatstheater Brunn, an die Hamburgische Staatsoper und zum Philharmonischen Staatsorchester Hamburg, zum Radiosinfonieorchester Göteborg und nach Jugoslawien. Mit weithin beachteten Erst- und Uraufführungen von Bühnenwerken Rolf Liebermanns, Richard Mohaupt's, Earl Robinsons, Paul Korns, Kurt Weills, Paul Hindemiths - die Premiere von Gottfried von Einems Oper „Dantons Tod“ steht in dieser Spielzeit in Schwerin bevor - gab er dem Musik- und Theaterleben unserer Republik wertvolle Impulse.



ZUR EINFÜHRUNG

Paul Dessau, der zu den führenden Köpfen der neuen sozialistischen deutschen Musikkultur gehört und einer der bedeutendsten Komponisten der Deutschen Demokratischen Republik ist, hat in zahlreichen volksverbundenen, parteilichen Werken die großen Probleme unserer Zeit gestaltet. Der am 19. Dezember 1894 in Hamburg Geborene trat bereits 11jährig erstmalig solistisch (als Geiger) in der Öffentlichkeit auf. Von 1910 bis 1912 studierte er in Berlin Violine, Klavier und (bei E. Brehm) Komposition. 1913/14 wirkte er als Korporetitor an der Hamburger Oper, wo er wertvolle Anregungen durch Felix von Weingartner und Arthur Nikisch erhielt. Nach der Rückkehr aus dem ersten Weltkrieg wurde er zunächst Schauspielkapellmeister und -komponist an den Hamburger Kammerspielen und wirkte dann 1919 bis 1923 als Kapellmeister unter Otto Klemperer an der Kölner Oper, anschließend in Mainz. 1925 erhielt er für ein Violinkonzert den Schottpreis. Im selben Jahre berief ihn Bruno Walter als ersten Kapellmeister an die Städtische Oper Berlin. 1928 begann Paul Dessau auch Filmmusik und Werke für die Chöre des Arbeitersängerbundes zu komponieren. 1936 emigrierte er nach Paris (es entstand u. a. 1936 das Spanienlied „Die Thälmann-Kolonie“) und 1939 in die USA. Hier traf er 1942 mit Bertolt Brecht zusammen, und es begann eine für sein Schaffen höchst bedeutungsvolle und entscheidende Zusammenarbeit mit dem Dichter. 1948 kehrte Dessau nach Berlin zurück. Er wurde Mitglied der Deutschen Akademie der Künste und für sein künstlerisches Gesamtwerk mehrfach mit dem Nationalpreis ausgezeichnet (1953, 1956 und 1965). Dessaus markante, eigengeprägte Tonsprache ist durch eigenwillige Melodik, prägnante Rhythmik und geschärfte Dissonanz gekennzeichnet. Seinem höchst persönlich geformten Ausdruckswillen liegen stets sehr durchdachte, präzise konzentrierte Formstrukturen zugrunde. Eines seiner bedeutendsten und international erfolgreichsten Werke ist die Oper „Die Verurteilung des Lukullus“ (Text von Brecht), die Hermann Scherchen zur vielbeachteten Uraufführung an der Deutschen Staatsoper Berlin brachte. Die Uraufführung der Brecht-Oper „Pantaleone“ wird am gleichen Institut vorbereitet. In Dessaus umfangreichen, gewichtigen Oeuvre finden sich des weiteren Kantatenschöpfungen (u. a. „Deutsches Miserere“, das erst kürzlich in Leipzig uraufgeführt wurde, „Die Erziehung der Hirse“, „Requiem für Lumumba“), Sologesänge, Chöre Kampf- und Massenslieder, Lehrstücke, Kammermusiken, Klaviermusik und Orchesterwerke. Eine der wesentlichsten Schöpfungen der letzten Werkgruppe sind die im Frühjahr 1963 zum 400jährigen Bestehen der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin komponierten *Bach-Variationen für großes Orchester*, die unter der Leitung des Chefdirigenten der Staatskapelle Schwerin, Klaus Tennstedt (der auch die heutige Dresdner Erstaufführung leitet), am 9. Juni 1963 sehr erfolgreich uraufgeführt wurden. Paul Dessau schrieb über sein Werk folgendes:

„Lange Jahre zögerte ich, den ‚Bauerntanz‘ von Carl Philipp Emanuel Bach zum Thema eines Variationswerkes zu verarbeiten. Das hatte besonders darin seinen Grund, weil dieses Stück schon ohne Veränderungen eine Kompliziertheit darbot, die einer Bearbeitung (denn darum geht es schließlich bei Variationen) meines Erachtens im Wege stand. Das aus Viertel- und Achtelnoten bestehende Thema wird gleich durch Halb- und Viertelnoten (also durch doppelte Werte) begleitet. Im fünften Takt bereits tritt als dritte Stimme der Hauptgedanke in der Umkehrung auf, was soviel besagt: Aufsteigende Linien werden abwärts geführt und umgekehrt. Im zweiten Abschnitt des

‚Bauerntanzes‘ beginnt Philipp Emanuel mit der zweiten Hälfte von Teil I, jedoch mit vertauschten Stimmen (d. h. die obere wird zur unteren) und bringt die ersten vier Takte von Teil I als Schlußperiode von Teil II. Der dritte Teil des Tanzes ist eine Wiederholung des ersten. Somit finden wir eine äußerst komplizierte Form von Dreiteiligkeit vor (a - b - a), die, wie gesagt, für die Variationsform durch die von Philipp Emanuel vorweggenommenen Kunstmittel schwer geeignet ist. Ich begrüßte aber den Antrag des Mecklenburgischen Staatstheaters umso mehr, als mich die lange geplante Arbeit, Variationen über dieses Thema zu schreiben, vor eine große Kraftprobe stellte, zu der ich mich lange Zeit nicht für fähig hielt.

Da es sich um ein Geburtstagsgeschenk handelte, mußte ich dafür sorgen, daß jeder Instrumentalist möglichst gebührend zu Worte kommt. So erhielt der erste Konzertmeister diverse größere und kleinere Soli, die Holzblas- wie die Blechinstrumente müssen zeigen, was man zu leisten imstande ist; nicht zu vergessen das Schlagzeug, das bekanntlich oft das Rückgrat eines Musikstückes ist. Selbstverständlich hat auch der gesamte Streichkörper sein Scherflein zum Ganzen wesentlich beizutragen. Ich kann aber auch Sie, meine lieben Hörer, nicht aus dem Arbeitsprozeß ausschließen, denn von Ihnen und Ihrem produktiven Mithören hängt meine Arbeit und ihr Erfolg ab. Nun ist bislang nur von einem Thema, dem ‚Bauerntanz‘ des zweiten Sohnes des großen Johann Sebastian Bach gesprochen worden. Es gibt da aber noch ein zweites. Das zweite stammt vom Vater, Johann Sebastian selbst, und zwar handelt es sich um eine kleine Musette, eine aus dem Französischen kommende dudelsackähnliche Tanzweise, die Sie im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach finden können. Ich denke, daß sie mit mir übereinstimmen werden, daß sich beide Themata gut zusammen anschauen.

Zu den Variationen schrieb ich eine kurze Einleitung. In ihr wird das Tonsymbol B - A - C - H verarbeitet. Am Schluß der Einleitung treten Elemente auf, die erst später zur Verarbeitung herangezogen werden. So spielen die fünf Anfangsnote (Quintole) eine Rolle in der vierten Variation. Die erste ist eine ‚pizzicato‘-Variation (gezupfte Noten), die aus den Intervallen des ‚Bauerntanzes‘ gewonnen wurde, und die dann mit einem markanten Paukenrhythmus in die zweite überleitet. In ihr werden Intervalle ausgetauscht, die von den Flöten zu den Fagotten wandern, und die von den tiefen Streichern unterstützt werden. Im Gegensatz zu dem komplizierten Thema ist diese Variation sehr einfach. Variation zwei ist ein kleiner Marsch, in der erstmalig die Musette als zweites Thema verarbeitet wird. Die erste Trompete in F-Dur, Posaune und Tuba in G-Dur intonieren lustig zum Es-Dur der Variation. Das Ganze ist eine Bläservariation mit Begleitung von etwas Schlagzeug. Die vierte Variation bringt nun in den Streichern das anfänglich intonierte Quintolenmotiv zu den charakteristischen Intervallen (Quart-Quint) des ‚Bauerntanzes‘. Gegen Schluß dieser Variation steht das erste längere Violinsolo, welches beide Themata bereits verarbeitet. Die darauffolgende fünfte Variation stellt nun erst eigentlich das ‚Musette‘-Thema vor. Hier löst sich die Solovioline mit der Flöte ab, während das Hauptthema (‚Bauerntanz‘) in Horn und Posaune kontrapunktiert wird. Es handelt sich hier um eine äußerst durchsichtige, fein ziselierte Arbeit, die die Chromatik J. S. Bachs ausnutzt. Die anschließende sechste Variation ist die erste im Tempo ruhige. Sie übernimmt von der ‚Musette‘ die vier Sechzehntel als Begleitfigur einer langausgewobenen Melodie, die dem diatonischen Element des ‚Bauerntanzes‘ abgewonnen wurde. Die siebente Variation

ist eine Rumba (ein auf Kuba gepflegter Tanz). Von den acht Achtern werden das vierte und siebente betont. Die interessante Vorlage schuf der junge Berliner Komponist Friedrich Goldmann, während die neunte Variation auf eine Idee meines Freundes Rudolf Wagner-Régeny zurückzuführen ist, der das Philipp-Emanuel-Thema mit seinen in sich verkehrten (umgedrehten) Intervallen zu einer wunderbaren Melodie verarbeitet hat. Die zehnte Variation ist eine Art „stretta“, eine gedrängte Schlußpassage, die überleitet zur letzten (elften) Variation, einer Apotheose, einer Verherrlichung von Vater und Sohn gleichkommend. (Daß am Schluß Motive der ersten Triosonate für Orgel des Johann Sebastian Bach eingearbeitet wurden, sei nur am Rande erwähnt.) So erhält das Werk einen festlichen Abschluß.“

Aram Chatschaturjan, der neben Prokofjew und Schostakowitsch zu den prominentesten Repräsentanten der sowjetischen Musik gehört, schuf mit seinem Klavierkonzert (1936), seinem Violinkonzert (1940) und seinem Cellokonzert (1946) die ersten bedeutenden Belege armenischer konzertanter Sinfonik. Er erlangte mit diesen Konzertwerken und dem Ballett „Gajaneh“ Weltruhm. Das heute erklingende *Konzert für Klavier und Orchester*, das mit der Solistin des Abends, Mirka Pokorná, und der Dresdner Philharmonie übrigens als Schallplatte bei Eterna vorliegt, weist die für den Stil des Komponisten typischen Züge auf: armenisches Nationalkolorit der Thematik, eine an das Timbre der nationalen Volksinstrumente Transkaukasiens erinnernde Instrumentierung, eigenartige Unterbrechungen in der rhythmischen Struktur und eine neuartige Verbindung von klassischen und romantischen Elementen. Die klassische dreisätzigige Konzertform wurde beibehalten, jedoch erweitert durch einen dominierenden Klavierpart voll pianistischen Glanzes, demgegenüber das Orchester nur als farbiger Hintergrund wirkt. Einen „verwegenen Klavierritt durch das wilde Kurdistan“ hat einmal ein Kritiker das Werk nicht unzutreffend genannt.

In Sonatenform steht der von großen dramatischen Spannungen erfüllte erste Satz (Allegro ma non troppo e maestoso). Nach einer knappen pathetischen Orchester-einleitung bringt das Soloinstrument das männlich-kraftvolle, tänzerische erste Thema, während dann die Oboe den zweiten liedhaften Gedanken ins Spiel bringt. Die tänzerische Intensität des Hauptthemas kommt vor allem in der Durchführung zur Geltung. Tokkatenhafte Elemente prägen den Klavierpart, der besonders in einer virtuoson Kadenz gipfelt.

Ein lyrisch-poetisches, romanzenartiges Musikstück ist der Mittelsatz (Andante con anima), der nach dem Vorbild alter armenischer Volkshalladen zarte Landschaftsbilder und leidenschaftliche Gefühle Liebender widerspiegelt.

Ein elementares Allegro brillante in rondoähnlicher Form bringt den strahlend-fröhlichen Ausklang des Werkes, das seinem ersten Interpreten, Lew Oborin, gewidmet ist. Tokkatenhafte und liedartige Elemente stehen sich gegenüber. In der Koda erscheint nochmals das Hauptthema des ersten Satzes.

Der Komposition seiner *Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70* widmete Antonín Dvořák besondere Sorgfalt, wollte er sich doch – bei gleichzeitigem Blick auf seinen Freund und Gönner Johannes Brahms – zu den Höhen Beethovens emporzuschwingen. In einem Brief Dvořáks lesen wir: „Soeben beschäftigt mich eine neue Sinfonie und wohin immer ich mich wende, habe ich nichts anderes im Sinn als eben meine Arbeit, welche aber

auch so sein soll, daß sie die Welt in Bewegung versetzt, und sie wird es auch, so Gott will, tun.“ Das Werk entstand in der verhältnismäßig kurzen Zeit von Ende 1884 bis Mitte März 1885 und erklang zum ersten Mal unter der Leitung des Komponisten am 22. April 1885 im Londoner Konzertsaal St. James Hall. Er spielte das Orchester der dortigen Philharmonischen Gesellschaft, die den Komponisten 1884 zu ihrem Ehrenmitglied ernannt hatte und der die neue Sinfonie auch gewidmet worden war. Die Dirigenten Hans Richter, Hans von Bülow und Arthur Nikisch waren dann in der Folgezeit die ersten namhaften deutschen Interpreten der siebenten Sinfonie, die in ihrem Stimmungsgehalt die düsterste und leidenschaftlichste unter den Dvořákschen Sinfonien ist und in relativ geringem Maße Züge tschechischer Volkstümlichkeit aufweist.

Fraglos gehört die „Siebente“ zu Dvořáks bedeutendsten Schöpfungen, ihr Pathos, ihre inhaltliche und formale Größe, ihre dramatische Straffheit und stilistische Geschlossenheit lassen die Nähe Beethovens spüren. „Die Sinfonie d-Moll ist ein Werk von gewaltiger sinfonischer Konzeption und Form, dabei von einer seltenen Kraft und ungewöhnlichem Ernst des Inhalts, ein Werk, das vor allem von Gefühlen eines harten, männlichen Trotzes, leidenschaftlichen Sehns und energischen Ringens nach innerer Klarheit genährt wird. Der erhabene Geist der Kunst Beethovens und Brahmsens führt hier Dvořáks schöpferische Phantasie zu diesem gewaltigen, von Genialität erleuchteten Aufschwung...“ (O. Sourek).

Knapp und schlicht instrumentiert ist der in Sonatenform gestaltete erste Satz (Allegro maestoso). Das Hauptthema löst sich aus dem *pp* der Hörner und dem Tremolo der Bässe. Bratschen und Celli intonieren das männlich-trotzige Thema. Die drohende Spannung erfährt eine leidenschaftliche Steigerung, doch beschwichtigend greift das zarte, gesangliche Seitenthema ein. Wieder aber verdichtet sich die Stimmung zum Tragischen. Nach glanzvoll aufstrahlendem Triumph verklingt der Satz schließlich in matter, gehobener d-Moll-Resignation.

Mit einem der schönsten und innigsten musikalischen Gedanken Dvořáks beginnt der in dreiteiliger Liedform angelegte zweite Satz (Poco Adagio), der nach den Kämpfen und Auseinandersetzungen des Einleitungssatzes eine Situation der Ruhe, des neuen Kräfteschöpfens beschwört. Dieser Stimmung entspricht auch der gefühlvolle Gesang des Waldhorns im mittleren Satzteil.

Das Scherzo (Vivace), einer der herrlichsten sinfonischen Sätze des tschechischen Meisters überhaupt, bringt ein folkloristisch geprägtes, tänzerisches Thema in den Violinen und Bratschen, dessen an sich freundliche Grundhaltung durch eine melancholische Gegenmelodie der Celli und Fagotte ein wenig ins Traurig-Unruhevolle gewendet wird. Sorgenlos dagegen gibt sich das Trio: In der friedvollen Naturschilderung vermeint man Vogelgesang, den Hornruf der Jäger, den Gesang der Schäfer zu vernehmen. Die Wiederholung des Hauptteiles rundet den Satz ab.

Im sonatenförmigen Finale (Allegro) schließlich gelingt die Befreiung von den düsteren Spannungen und Kämpfen der vorausgegangenen Sätze. Gleich das ohne jegliche Vorbereitung einsetzende energische Hauptthema weist darauf hin. Ein weiterer, noch markanter heroischer Gedanke (im Marschrhythmus) verschmilzt mit dem ersten Thema zu einem gewaltigen Strom. Im triumphalen D-Dur beschließt eine großartige Koda die Sinfonie.

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG:

25. Oktober 1966, 19.30 Uhr, Steinsaal

1. KAMMERMUSIKABEND

Werke von Johann Sebastian Bach, Max Reger, Jaques Ibert und Wolfgang Amadeus Mozart

Anrecht D und freier Kartenverkauf

29. und 30. Oktober 1966, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer, Karl-Marx-Stadt

Solist: Yury Boukoff, VR Bulgarien/Frankreich (Klavier)

Werke von Carl Maria von Weber, Franz Liszt und Peter Tschaikowski

Freier Kartenverkauf

11., 12. und 13. November 1966, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal

(Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr, Dr. Dieter Härtwig)

3. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Kurt Masur, Berlin

Solist: Oscar Gacitua, Chile (Klavier)

Werke von Christoph Willibald Gluck, Manuel de Falla und Dmitri Schostakowitsch

Anrecht A

22. November 1966, 19.30 Uhr, Steinsaal

2. KAMMERMUSIKABEND

Werke von Giovanni Gabrieli und Anton Bruckner

Anrecht D und freier Kartenverkauf

26. und 27. November 1966, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal

7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Heinz Rögner, Berlin

Solist: Julian von Károlyi, München (Klavier)

Werke von Hans Werner Henze, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven

Freier Kartenverkauf

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1966/67 – Künstlerischer Leiter: Prof. Horst Förster

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Druck: Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft Dresden, Zentrale Ausbildungsstätte

39/152 III 9 5 1,8 1066 It G 009 58 66