

Interpretation zwei Berufskünstler zur Verfügung standen, der Klavierpart dagegen für einen seiner Schüler, den jungen Erzhzog Rudolf, geschrieben wurde. Im heiteren, frischen ersten Satz (Allegro) dominiert das gleich zu Beginn in einer kurzen Einleitung des Orchesters vorgebrachte freudig-feierliche Hauptthema, das von den einzelnen Soloinstrumenten aufgenommen und weitergeführt wird und den Verlauf des breitangelegten Satzes weitgehend bestimmt. Einen schönen Gegensatz zum Eingang-Allegro bildet der knappe zweite Satz, ein klanglich farbiges, empfindungstarkes Largo in As-Dur, mit reichen melodischen Rankenwerk ausgeschmückt. Das unmittelbar anschließende Finale endlich ist als feurig, von tänzerischem Schwung erfülltes „Rondo alla Polacca“ gearbeitet. Der tündende Polonaisen-Rhythmus des Hauptthemas bringt in diesem Satz, in dem die brillante Behandlung und die führende Rolle der Solistenpartien besonders hervortreten, starke Wirkung hervor.

Des 23jährigen Sergej Prokofjew's Londoner Begegnung mit dem Ballett-Inspektor Diaghilew, seinem „Russischen Ballett“ und Strawinsky's „Feuervogel“, „Petuschka“ und „Frühlingsopfer“ löste den Plan aus, ein Ballett nach einem Sujet aus der russischen Sagenwelt oder aus urgeschichtlicher Zeit zu schreiben. Nach Petersburg zurückgekehrt, begann er sofort, mit dem Schriftsteller Gorki ein Ballettlibretto nach Motiven aus der russischen Vorgeschichte, der Zeit der Skythen, zu erarbeiten. „Es drängte mich, etwas Größeres zu schaffen. Strawinsky's „Socre du Printemps“ (Frühlingsopfer) hatte ich schon im Konzert gehört, aber nicht verstanden. Es war leicht möglich, daß ich ähnliches auf meine Art suche“, heißt es in Prokofjew's autobiographischen Aufzeichnungen. Folgende Grundzüge der Balletthandlung kristallisierten sich im Arbeitsprozeß heraus: Der Sonnengott Welos und der hölzerne Götze Ala sind die mächtigen, argbeteten Lieblingsgötter der Skythen. Eines Nachts versucht der schlaue Tschuschog, von den dunklen Mächten des Bösen unterstützt, die Statue Ala's zu stehlen. Doch nur in der Dunkelheit läßt sich sein böses Werk vollenden – Licht zerstört die Zauberkraft der bösen Mächte. Der junge Krieger Lalli, der den Diebstahl bemerkt, eilt zur Rettung Ala's herbei. Im Zweikampf mit dem Dieb gerät er in Lebensgefahr. Rechtzeitig erscheint jedoch Welos im blendenden Sonnenplan. Die Strahlen der aufgehenden Sonne töten den bösen Tschuschog.

Diaghilew gefielen weder diese Handlung, die deutlich das archaisch-mythische Vorbild von Strawinsky's Ballett „Frühlingsopfer“ erkennen ließ, noch die bereits im Herbst 1914 vorliegende Klavierskizze der Musik. Er forderte ein anderes Werk aus der Feder des Komponisten, das dieser mit dem Ballett „Le Chant“ nach einem russischen Märchen lieferte. Während der Arbeit an diesem Stück sah Prokofjew im Sommer 1915 die Musik zu „Ala und Lalli“ durch und fand sie wertvoll genug, sie nicht im Schreibtisch verschwinden zu lassen. „... Es gelang mir, die Musik so zusammenzustellen, daß daraus die vierstimmige „Skythische Suite“ wurde, deren Handlungsablauf der gleiche war wie in dem nicht zustandegekommenen Ballett. Die Instrumentierung beherrschte ich bereits in genügendem Maße, um mich an ein großes Orchester zu wagen und meinen Ideen russischste Gestalt zu verleihen...“, lesen wir in Prokofjew's Autobiographie.

Die „Skythische Suite“ wurde die erste großangelegte Komposition des jungen Komponisten, in der er mit brillanter Technik und farberreicher Klangpalette einen riesigen Orchesterapparat (u. a. acht Hörner, fünf Trompeten, verstärkte Holzbläser, Kesselpauke, Klavier, Celesta, Harfe und ein reich bestücktes Schlagwerk) zum Einsatz brachte. Die künstlerische Kraft und Originalität der Partitur, vor allem in den beiden letzten Sätzen, die Kühnheit und Härte der harmonischen Sprache, die elementare Schönheit des Sonnenaufganges (im Finale) wurden von dem konservativen, zumist aristokratischen Publikum, das der Uraufführung der Suite am 16. Januar 1916 in Petersburg beiwohnte, nicht richtig verstanden. Es kam zu einem großen Skandal; Prokofjew wurde – in der Presse – eines musikalischen Rowdytums bezichtigt, als Futurist bezeichnet usw. Jedoch schon kurze Zeit später setzte sich das Werk, in dem unverkennbar die Stimme der Revolution

tönt, „Lide gegen die Überlebtheit einer alten Welt protestiert“ (Assafjew), in Rußland und im Ausland durch. „In diesem Werk föhlt man das erste Anzeichen, daß die russische Musik den Weg zum Licht gefunden hat, den Weg zur strahlenden Freude und ungeheuren Glückseligkeit. Man findet diesen Weg durch das Bewußtwerden der schöpferischen Kraft. Die zeitgenössische russische Musik hat das Erreichen dieses Wendepunktes vorausgenommen“ (Assafjew).

Die „Skythische Suite“ ist nicht nach klassischen Formgesetzen aufgebaut, sondern sie ist vielmehr auf einen ständigen Wechsel von leuchtvolligen Bildern, „Schichten“ und Episoden bedacht. Der erste Satz (Die Anbetung von Welos und Ala) beginnt mit eindringlichen Beschwörungsphrasen. Dann entsteht der Eindruck groben Stampfens, schwerfälligen Tanzens. Auf dem Höhepunkt erklingt in aggressiven Akkorden, von acht Hörnern und vier Posaunen geblasen, der Hauptgedanke. Kontrastierend ist der zweite Abschnitt des weich verflöschenden Satzes angelegt mit seiner orientalisch anmutenden Flötenmelodie über wiegenden Rhythmen von Celesta und Harfe. – „Tschuschog und der Tanz der bösen Geister“ ist der zweite Satz überschrieben. Kriegerische, grausam-mechanisch Rhythmen erlösen, das Horn stimmt ein energisches Signalmotiv an. Der Marschbewegung folgt ein wilder, barbarischer Tanz mit kurzatmigen Melodieketten und mit motorisch stampfender Bewegung. – „Nacht“-Stimmung in der Steppenlandschaft malt mit fast impressionistischen Mitteln der dritte Satz, dessen träumerische Klänge durch scharfe Algoritmie unterbrochen werden. – Im betäubend-klangvollen Finale (Lalla Marah und die Sonnen-Prozession) lösen sich immer wieder phantastische Episoden von heidnisch-tänzerischen oder maraschartigem Charakter ab, bis schließlich der Höhepunkt erreicht wird im ergreifenden, dynamischen Bild des Sonnenaufganges – Symbol einer neuen Welt des Lichtes. Das musikalische Geschehen schwillt zu riesiger Klangfülle an, immer mehr Instrumentengruppen werden einbezogen. Über allem schwebt der Ton von fünf Trompeten. Dieses eindrucksvolle Naturbild geht neben der mitreißenden, elementaren Rhythmik zu den stärksten Seiten der „Skythischen Suite“, die man fraglos zu den bedeutendsten Schöpfungen Prokofjew's rechnen muß. Dr. Dieter Hörtwig

VORANKÜNDIGUNGEN

Samstags, den 14. Februar 1970, 20 Uhr, Kulturpalast
Einführungsvortrag 19 Uhr, Dr. Dieter Hörtwig

1. ZYKLUS-KONZERT

Direktor: Lutz Seydewitz
Solist: Peter Rösel, Dresden, Klavier
Werte von Prokofjew und Beethoven

Anrecht B

Sonntag, den 15. Februar 1970, 20 Uhr, Saal des Landhauses

2. LANDHAUS-KONZERT

Werte von Mozart, Fauré und Beethoven

Anrecht D

Sonstags, den 28. Februar 1970, 20 Uhr, Kulturpalast

3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Direktor: Kurt Masur
Solisten: Hanna-Lara Kahle, Berlin, Sopran
Werte von Fuchtelkewski, Strauss, Schubert und Wagner

Freier Kartenverkauf

Programmverleger der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1969/70 – Chaldigewer, Kurt Masur
Redaktion: Dr. Dieter Hörtwig
Druck: VEB Poligrafik, Werk III Pirna – 8125-12 1,5 HO 009-1-70

dresdner
philharmonie

4. ZYKLUS-KONZERT

1969/70

Sonabend, den 31. Januar 1970, 20 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

4. ZYKLUS - KONZERT

BEETHOVEN - PROKOFJEW

Dirigent: Kurt Masur

Solisten: Walter Harteich, Dresden, Violine
Manfred Reichelt, Dresden, Violoncello
Gerhard Berge, Dresden, Klavier

Ludwig van Beethoven
1770–1827

Leonoren-Overtüre Nr. 2 C-Dur op. 72

Adagio – Allegro

Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester

C-Dur op. 36

Allegro

Largo

Rondo alla Polacca

PAUSE

Sergej Prokofjew
1891–1953

Skythische Suite (Alo und Lelli) op. 20

Die Anbetung von Welos und Alo (Allegro ferocio)

Tschuschbag und der Tanz der bösen Geister

(Allegro sostenuto)

Die Nacht (Andantino)

Lolli Morsch und die Sommer-Prozession

(Tempetoso – Allegro – Andante sostenuto)



Walter Harteich wurde 1922 in Bismar (CSSR) geboren. Er erhielt seine musikalische Ausbildung bei Prof. Gerhard Bergs an der Musikhochschule Weimar und Leipzig, später bei Prof. György Gerecs. Nach dem Examen war er vier Jahre beim Staatlichen Sinfonieorchester Halle und drei Jahre beim Radiofunkorchester Leipzig, als Konzertmeister tätig. Seit September 1967 wirkt er als 1. Konzertmeister der Dresdner Philharmonie. Seit 1966 ist er außerdem als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden tätig. 1967 wurde er mit dem Titel Konzertmeister ausgezeichnet. Er gastierte bei zahlreichen Orchestern der DDR und war zuletzt Dauer-Mitglied mit Prof. Gerhard Bergs.

Manfred Reichelt wurde im Jahre 1925 in Rochitz geboren. Von 1946 bis 1956 studierte er an der Musikhochschule Weimar, insbesondere bei Prof. Neumann. In den Jahren 1959 bis 1961 war er Solocellist am Wandfunktchester Leipzig. Seit 1961 wirkt er in gleicher Funktion an der Dresdner Philharmonie und absolvierte eine lange solistische Tätigkeit bei vielen Orchestern der DDR. 1967 wurde er zum Konzertmeister ernannt. Außerdem ist er als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ tätig.



Prof. Gerhard Berge, 1908 in Leipzig geboren, studierte an der Musikhochschule seiner Heimatstadt, u. a. bei Kubik Fischer. Nach seiner Tätigkeit an der Leipziger und Hallenser Musikhochschule lehrte er von 1955 an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden, seit 1961 als Leiter der Abteilung Klavier. Seine solistische Laufbahn begann er 1946. Seitdem entstanden er zahlreiche Konzerte in 16- und 17-tätigen u. a. nach Polen, Belgien, Bulgarien, in die Sowjetunion, CSSR, nach Ungarn und nach Finnland. Gerhard Berge ist auch Leiter des „Dresdner Trios“, das wiederholt in der „Stunde der Musik“ konzertiert. Der Künstler machte sich insbesondere als Interpret originellsten Klaviermusik eines Namens. 1966 wurde er zum Sekretär des nationalen Chopin-Konkurses der DDR berufen.

ZUR EINFÜHRUNG

Die Leonoren-Overtüre Nr. 2 C-Dur op. 72 wurde bei der Uraufführung der Erstfassung von Beethovens Oper „Fidelio“ am 20. November 1805 in Wien gespielt. Sie „ist wesentlich schwerer, gehaltvoller, großartiger als die erste. Verglichen mit der noch glänzenderen, meistgespielten dritten Leonoren-Overtüre wirkt sie zwar weniger ausgeleitet, aber auch fast noch wichtiger und urchinlicher als diese. Schon sehr ähnlich wie dort wird der Ideengehalt der Oper mit realistischer Bildhaftigkeit in konkreter sinfonischer Gestaltung dargestellt: Kerkerzene, Leonores Heroismus, das rettende Trompetensignal, der Jubel der Befreiten und die Siegesinfanterie. Das Thema der Florestan-Vision: „In des Lebens Frühlingstagen“ bestimmt die Adagio-Einleitung. Sodann wird die unheimliche Östlich Pizarros in dramatisch verschlungenen Legatimotiven der Streicher angedeutet. Doch aus dunkler Klage bricht ein heller Hoffnungstrahl hervor: Gebrauchte Dreiklangströme der Flöten im Wechselspiel mit den Geigen umranken das klagende Florestan-Motiv. Sie lösen mächtig anschwellende Kraftströme aus. Die anfangs aussichtslos erscheinende Situation ist durchbrochen von den belebenden Impulsen eines zuversichtlichen Glaubens an die Rettung. Und wirklich steigt aus dem Dunkel, immer heller und größer werdend, die ersehnte Gestalt auf, das edle Thema der Befreierten Leonore. Ganz leise setzen die Violoncelli zu Beginn des Allegro-Teiles mit einer leichten, den C-Dur-Dreiklang umfassenden Melodie ein, die, sieghafte Kraft entwickelnd, bis zum voll aufblühenden Glanz des ganzen Orchesters emporgeführt wird. Beethoven enthüllt uns das leuchtende Bild der Helden und die Idee ihres Kampfes. Aus dem energischen Allegro-Strom löst sieghafte Kraft, freudiger Lebensmut, der einen Pizzicato zu erlösen und Kerker zu sprengen vermag. Wir erleben einen ebenso hasten wie enthusiastisch geführten Kampf, der fast ausdriehlich von Leonoren-Thema bestritten wird. Auf dem Höhepunkt des heftigen Zusammenpralls mit dem Gegner erschallt das Trompetensignal, das Rettung verheißt. Der zweite, näher Trompetenart löst erwartungsvolle Stille aus, in der nur kurze, rhythmisch pochende Hornmotive zu vernehmen sind. Sodann singen die Holzbläser im langsamen Zeitmaß zart das Florestan-Thema. Und nun bricht aus der Präzisions-Spannung ein unbeschreiblicher Jubel auf. Wie von Rinnal bis zum Katarakt anschwellend wächst zunächst in blitzend abwärts stürzenden Skalen der Violinen, zu denen sich nach und nach die anderen Streicher und Holzbläser gesellen, der Freudenstrom bis zum reinenden Presto und trägt das triumphierende Leonoren-Thema im strahlenden, C-Dur-Glanz des ganzen Orchesters. Der Sieg ist erungen, „Namenlose Freude“ und „übergröße Lust“ durchströmen begeistert den Schlußteil der sinfonischen Overtüre. Er gipfelt in einem triumphalen Geschwindmarsch der Hörner und Holzbläser, der echt Beethovenianisch von enthusiastischem Schwung und feurigem Rhythmus der französischen Revolutionsmusik durchglüht ist“ (K. Schramm).

Zu den seltener zur Aufführung gelangenden Werken Beethovens gehört das Trippelkonzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester C-Dur op. 56, das schon durch seine Besetzung eine Sonderstellung im Schaffen des Meisters einnimmt und ohne Zweifel eine stärkere Berücksichtigung verdient. In den Jahren 1803/04 geschrieben (der Entstehungszeit von so gewaltigen Werken wie der „Eroica“ und „Fidelio“), zeigt das erst 1807 im Druck erschienene und im Mai 1808 einmalig öffentlich gespielte Trippelkonzert den Komponisten einmal von einer ganz anderen, unbeschwert-unkomplizierten, lebenswichtigen Seite. Das heiter-gefühlvolle Werk – dem Genre des „Konzertanten“ zugehörig, einer seinerzeit sehr beliebten Art des Konzertierens, bei der mehrere Soloinstrumente gemeinsam mit dem Orchester musizieren – will keine tieferen Probleme oder Ideengehalte vermitteln, sondern den Hörer durch eine Fülle schöner, edler und melodischer Musik im besten Sinne des Wortes unterhalten. Bei der Behandlung der drei Soloinstrumente ist eine insgesamt bedacht etwas anspruchsvollere und differenzierte Anlage der beiden Streicherpartien zu bemerken – ein Umstand, der darauf zu erklären ist, daß Beethoven für deren