

Selbstübersteigerung, durch Hinzu tritt immer neuer und höherer Instrumentalstimmen, die sich nacheinander einfinden, alle verfügbare, bis dahin gesperrte Fülle gewahrt, für einen flüchtigen Augenblick, dessen wannzeit-vollkommener Genüßen aber die Ewigkeit in sich trug. Der junge Fauré war sehr glücklich auf seiner Sommerreise . . . Hier herrsche das Vergessen selbst, der selbige Stillstand, die Unschuld der Zeitlosigkeit . . ."

Das Konzert für Klavier und Orchester in G-Dur von Maurice Ravel gehört mit dem zur gleichen Zeit – 1930/31 – entstandenen Konzert für die linke Hand zu den letzten und reifsten Kompositionen des größten französischen Komponisten. Es zeigt Ravel auf dem Höhepunkt seiner kompositionstechnischen und stilistischen Entwicklung. Am 7. März 1875 in dem Pyrenäenstädtchen Ciboure geboren, studierte er bei Gabriel Fauré und gelangte stark in die Einflussphäre Claude Debussys. Gleich den Werken dieses großen musikalischen Impressionisten ist auch in den inspirierenden frühen Kompositionen Ravels eine starke Auflösung der Form zugunsten schillernder Impressionen zu bemerken. Die Schulung an Rameau und Couperin („Le Tombeau de Couperin“), ein starker Hang zur tänzerischen Geistes („La Valse“) und eine enge Verbundenheit mit der vitalen Folklore des benachbarten Spaniens („Ballerina“) lassen jedoch in seiner kompositorischen Entwicklung immer mehr eine klare Zeichnung und ein gestaltendes Formbewußtsein Raum gewinnen. Davon gibt das G-Dur-Klavierkonzert, für die berühmte Pianistin Marguerite Long geschrieben, deutlich Zeugnis ab. Ganz klar thematische Erfindungen sind zu beobachten, die in knapper und präziser Form spielerisch und mit viel Sinn für kläglichste Delikatesse vorgetragen werden. Dabei fällt dem Soloklavierspieler eine brillante Rolle zu. Die Harmonik atmet glasklaren romantischen Geist, fern jeder Schwulstigkeit und Überladenheit.

Den Ton des ersten Satzes gibt ein helles Thema der Flöte an. Das Soloinstrument trägt eine lyrische Stimmung hinein. Vor einer ausladenden kadenzenartigen Solostelle des Pianisten steht ein kläglich inessente Harzkanzilliere, von raschen Holzbläserläufen begleitet. Dann setzt sich die heitere Anfangsstimmung wieder durch. Von wunderbarer Ausgeglichenheit ist der zweite Satz – Adagio assai –, der durch einen ausdrucksvollen, liebhaft empfundenen Klaviersatz eröffnet wird. Die expressive Weise wird später vom Horn übernommen und von filigranartigen Klavierfiguren umspielt. Dem konzertanten Untergrund bildet eine ruhig durchgehende Achtelbewegung im Bass des Klaviers, die erst im vorletzten Takt verändert wird. Von klassizistischer Heiterkeit erweist sich der letzte Satz – Presto. Nach einer schwebenden Quintbewegung des Solisten wechseln sich die Bläser mit einem ludischen Thema ab. Eine „-Epiende ist von besonderer Brillanz. Der ganze heile, sonnige Satz ist von großer Durchsichtigkeit, von typisch französischer geistiger Prägnanz und Delikatesse.

Ludwig van Beethovens Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19, zarter und sparsamer instrumentiert als das erste und nach eigener Aussage das Konzertisten noch vor diesem komponiert, erklang zum ersten Male wahrscheinlich in einer der Wiener Akademien des Meisters im Jahre 1795. Drei Jahre später überarbeitete er das Werk – wie auch das erste Konzert – und spielte beide Schöpfungen 1798 in Prag. Der offensichtlich zunächst mehr improvisierte Solopart des B-Dur-Konzertes wurde erst für die Drucklegung 1801 endgültig fixiert. Der Charakter des Werkes ist lyrischer, gedämpfter als der des ersten Konzertes. Doch tritt im Gesamtverlauf neben die Sensibilität auch die Vitalität des Ausdrucks. Chromatische Wendungen in den ersten beiden Sätzen erinnern an Mozart.

Das B-Dur-Hauptthema, mit dem die ausgedehnte Orchesterleitung des ersten Satzes (Allagio con brio) beginnt, wird aus einer energisch-markanten

und einer – gegensätzlichen – gesangvoll-melodischen Motivgruppe gebildet. Der lyrischen Entwicklung des Satzes, die dabei auf kraftvolle, virtuos-figurative Partien nicht verzichtet, dient auch das cantabile zweite Thema in Des-Dur. – Im zweiten, reich figurierten Satz, träumerisch-poetische Adagio-Variationen, stellen zunächst die Streicher das etwas zerklüftete Hauptthema vor, das dann vom Solisten übernommen und abgewandelt wird. Das Orchester greift gegen Schluß die Grundgestalt des Themas nochmals auf. – Keck-kopizitäts, den zweiten Teilstück betonend, ist das Hauptthema des Rondo-Finales (Molto allegro). Es ahmt den Kudrucksruf nach und ist mit seiner Synkopierung das treibende Element des abwechselnd melodisch und brillant konzertierenden Schlußsatzes, der einen an folgende Worte Beethovens über den Schaffensprozess erinnert: „Woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeragt durch Sättigungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.“

Die Sinfonia B-Dur KV 319 von Wolfgang Amadeus Mozart gehört in seine mittlere Schaffenszeit. Er hat sie 1779 in Salzburg komponiert, in einer Zeit, in der er mit ungeheurer Konzentration arbeitete. Ein Jahr vorher war seine Mutter in Paris gestorben, die ihn auf seiner großen Reise über München und Mannheim nach Paris begleitete hatte. Diese Reise galt der Vertiefung der musikalischen Bildung Mozarts. In den bedeutendsten Musikstätten Europas nahm er gierig alle Bestrebungen und Richtungen des musikalischen Lebens in sich auf, die er in seinen Werken verarbeitet und ausschöpfte. So lernte Mozart in Mannheim die Orchesterbehandlung und die Formenwelt der Mannheimer Schule kennen, während er in Paris die Eigenheiten des französischen Schaffens mit seinem Hang zur Präzision, zur geistvoll-knappen Aussage und zur Ironie bewunderte.

Die viersätzige Sinfonia ist ein konzentriertes Werk voller Geist und zärtlichem Gefühl. Wer die Sprache des musikalischen Handwerks versteht, kommt aus dem Staunen und dem Entzücken über die Fülle und die Art der Verflechtung der Motive und Themen nicht mehr heraus. Hier ist eine Feinarbeit festzustellen und zu bewundern, die nur den großen Meistern eigen und möglich ist. Der erste Satz, frisch und klar im Klang, bringt die vorgeschriebenen zwei Themen (Grundgedanke), wobei sich, nach mozartischer Eigenart, das zweite als lyrisches (gefühlvolles) Thema etwas chromatisch gibt. Zu bewundern ist weiterhin, daß Mozart mit den sparsamsten Mitteln arbeitet und eine durchsichtige Musik schreibt, die bis in die letzte Note hinein zu hören und zu verstehen ist. Der zweite (langsame) Satz ist voller Empfindungen, die einen etwas schmerzlichen Charakter haben. Vielleicht erinnert sich Mozart des Todes seiner so sehr geliebten Mutter? Das übersichtliche Menuett mit seinem schlichten Trio offenbart viel Sinn für Humor. Auch das Finale ist in der Sonatenform gebaut, mit zwei Themen, mit einer Durchführung, die Ansätze zu kontrapunktischer Schreibweise zeigt, und einer Reprise. Aber die geistprägende, lebendige Art Mozarts zu musizieren läßt den Hörer vergessen, mit welcher Genauigkeit und mit welchem Können dieses Werk gearbeitet ist. Obgleich diese Sinfonia nicht sehr bekannt ist, so kündet sie doch von der hohen Meisterschaft Mozarts, der in der kurzen Spinnzeit seines Lebens zu den höchsten Gipfeln der Musik emporstieg.

Programmbücher der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1970/71 – Chefredigtor: Kurt Meier
Redaktion: Dr. Dieter Härtwig
Die Einführung in die Mozart-Sinfonia schrieb J. P. Thillner
Druck: VEB Polydruck Werk 3 - III-25-12 1,5 MO 808-98-30

1870-1970

Dresdner
philharmonie

3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

1970/71

Sonntag, den 25. Oktober 1970, 20 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Lothar Seyfarth

Solistin: Elisabeth Leonskaia, Sowjetunion, Klavier

Claude Debussy
1862-1918Prélude à l'après-midi d'un faun
(Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns)Maurice Ravel
1871-1937

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

Allegriente
Adagio assai
Festa

PAUSE

Ludwig van Beethoven
1770-1827Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 2 B-Dur op. 19Allegro con brio
Adagio
RondoWolfgang Amadeus Mozart Sinfonie B-Dur KV 319
1756-1791Allegro assai
Andante moderato
Menuetto
Finale (Allegro assai)

ELISABETH LEONSKAIA, eine hochbegabte junge Vertreterin der sowjetischen Pianistenelite, wurde in Tbilisi, im Alter von sieben Jahren begann ihre Ausbildung an einer Musikschule ihrer Heimatstadt. 1959 gab die damals Vierzehnjährige ihr erstes öffentliches Konzert. 1962 gehörte sie zu den besten Teilnehmern des Wettbewerbs anlässlich des „Paganini-Festivals“, und ein Jahr später errang sie den ersten Preis und die Goldmedaille des internationalen Ersten Wettbewerbs in Bukarest. Im gleichen Jahr wurde sie in das Moskauer Konservatorium als Schülerin von Prof. Mizelits aufgenommen. Als Gewinnerin des dritten Preises ging die Künstlerin 1963 aus dem schwierigen Marguerite-Lange-Jaques-Thibaud-Wettbewerb in Paris hervor. Seither konzertierte sie in vielen Städten der Sowjetunion und auch im Ausland, so u. a. in Frankreich, Belgien, in Rumänien, in der DDR. Doch nicht nur als Solistin trat Elisabeth Leonskaia erfolgreich hervor, sondern auch als Orchesterpartnerin ihres Gatten, des renommierten sowjetischen Geigers Gleg Kagor, sowie als Mitglied eines Klaviertrios, dem neben Dietz Kogan die Cellistin Natalja Gutman angehört.

ZUR EINFÜHRUNG

„Er war der unvergleichliche Meister des Geheimnisvollen, des Verschwiegernen, des Unwegbaren — ihm gelang die Übertragung von Eindrücken, deren Mitteilung vor ihm wohl keiner so getroffen.“ Dies schrieb einmal H. Frunzières, der französische Musikologe, über Claude Debussy, den Begründer und unübertroffenen Meister des musikalischen Impressionismus. Mit den Worten des Komponisten Robert Oubassier sei fortgefahren: „Er löste die abstrakte Architektonik der traditionellen Form auf und setzte an ihre Stelle das Bild einer klangopesischen Vorstellung . . . Wo immer wir seinem Klang begegnen, berührt uns seine Helligkeit und Schwerelosigkeit, jene dort, die seiner Musik ihr unverkennbar französisches Gepräge gibt.“ „Man lauscht nicht auf die tausend Geräusche der Natur, die uns umgeben, man ist nicht gewöhnt gegenüber dieser so verschiedenartigen Musik, die uns die Natur in einer solchen Fülle darbietet. Diese Musik umgibt uns, und wir haben mitten in ihr bis heute gelebt, ohne davon Kenntnis zu nehmen. Hier ist nach meiner Meinung der neue Weg . . . Dergestalt erlebte Debussy das Wesen seiner Musik, die also empfangener Eindrücke, Impressionen, wiedergeben will. Das, was den französischen Meister am stärksten fesselte, war das Atmosphärische der Dinge, etwa Wechsel und Kontrast von Licht, Farben und Geräuschen, kurz „der ferne Wiederhall der Natur“. Wahrhaftigkeit kennzeichnet Debussys Stil, von dem der Komponist selbst sagte: „Ich habe ganz einfach meine Natur und mein Temperament sprechen lassen.“ Wie die impressionistischen Maler die feinen Linien zugunsten der Farbe zurücktreten ließen, gab Debussy die formale Symmetrie im Musikalischen auf und verabsolutierte die Farbwerte der Klänge, kombinierte die Klänge der Orchesterpalette nicht mehr grammatikalisch-logisch, sondern nach seinem klangmalischen Instinkt. Debussys Musik wendet sich zunächst weniger an den Verstand als vielmehr an die Empfindungswelt des Hörens. Übermäßige Dreiklänge, Septimen- und Nonenakkorde, Quart- und Quintenparallelen, die Verwendung der exotischen Ganztonskala — das ist Debussys Handwerkszeug.

Das Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns ist Debussys berühmtestes Orchesterwerk. Dieses schon 1892 geschriebene und 1894 in Paris höchst erfolgreich uraufgeführte sinfonische Dichtung sollte ursprünglich ein Flötenkonzert werden. Aber während der Komposition änderte Debussy seinen Plan und gab dem einsätzigen Werk das nun bekannte Programm, das Thomas Mann in seinem Roman „Der Zauberberg“ mit dichtenadren Feingefühl wiedergegeben hat. Er schreibt: „Rüchlings lag er auf einer mit bunten Steinblumen besäten, von Sonne beglänzten Wiese, einen kleinen Erdhügel unter dem Kopf, das eine Bein etwas hochgezogen, das andere darübergelagert, — wobei es jedoch Bocksbeine waren, die er kreuzte. Seine Hände fingerliefen, nur zu seinem eigenen Vergnügen, da die Einsamkeit über der Wiese vollkommen war, an einem kleinen Holzgebäude, das er im Munde hielt, einer Klarinette oder Schalmel, der er friedlich-nasale Töne entlockte, einen nach dem anderen, wie sie eben kommen wollten, aber doch in gegliederten Reigen, und so stieg das sorglose Geräusch zum tiefblauen Himmel auf, unter dem das feine, leichte vom Winde bewegte Blätterwerk einzeln stehender Birken und Eschen in der Sonne flimmerte. Doch war sein beschauliches und unverantwortlich-halbmelodisches Dadeln nicht lange die einzige Stimme der Einsamkeit. Das Summen der Insekten in der sommerheißen Luft über dem Gras, der Sonnenschirm selbst, der leichte Wind, das Schwanken der Wipfel, das Glitzern des Blätterwerkes, — der ganze sanft bewegte Sommerhede umher wurde gemachter Klang, der seinen einblühigen Schalmel eine immer wechselnde und immer überraschend gewöhnliche harmonische Deutung gab. Die symphonische Begleitung trat manchmal zurück und verstummte, aber Hans mit den Bocksbeinen blies fort und lockte mit der reinen Einblühigkeit seines Spiels den ausgedehnten klonierenden Klanghaufen der Natur wieder hervor, — welcher endlich nach einem übermäßigen Aussetzen, in außer-