



806 Dresden, Alaunstr. 36-40

Konzertanrecht
der Dresdner Jugend
im Kulturpalast Dresden

Spielzeit 1971/72

8. Anrechtskonzert

am Freitag, dem 5. Mai 1972, 19.30 Uhr

Konzert der Dresdner Philharmonie

Dirigent: **Kurt Sanderling**, Berlin

Solist: **Andrej Korsakow**, Sowjetunion - Violine

PROGRAMMFOLGE

Modest Mussorgski 1839–1881	Vorspiel zu „Chowanstschina“
Peter Tschaikowski 1840–1893	Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 35 Allegro moderato Canzonetta (Andante) Finale (Allegro vivacissimo)
PAUSE	
Franz Schubert 1797–1828	Sinfonie C-Dur op. posth. Andante – Allegro ma non troppo Andante con moto Scherzo (Allegro vivace) Allegro vivace

Peter Tschaikowski, der große russische Meister, schrieb wie Beethoven und Brahms lediglich ein Violinkonzert, das allerdings wie deren Werke gleichfalls zu den Glanzstücken der internationalen Konzertliteratur gehört. Das in Ausdruck und Stil charakteristische, eigenwüchsige Werk, in D-Dur stehend, wurde als op. 35 Anfang März 1878 in Clarens am Genfer See begonnen und Ende April desselben Jahres endgültig fertiggestellt. Tschaikowski widmete das ausgesprochene Virtuosenstück ursprünglich dem Geiger Leopold von Auer, der es aber zunächst als unspielbar zurückwies und sich erst viel später für das Werk einsetzte. Die Uraufführung wagte schließlich Alexander Bradschi am 4. Dezember 1879 in Wien unter der Leitung Hans Richters. Unfaßbar will es uns heute erscheinen, daß das Werk vom Publikum ausgezeichnet wurde! Die Presse war geteilter Meinung. Der gefürchtete Wiener Kritiker Dr. Eduard Hanslick, Brahms-Verehrer und Wagner-Feind, beging mit seiner Rezension des Tschaikowski-Konzertes wohl einen seiner kapitalsten Irrtümer. Er schrieb unter anderem: „Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine gezaust, gerissen, gebleut. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubenden Schwierigkeiten rein herauszubringen, weiß ich nicht, wohl aber, daß Herr Bradschi, indem er es versuchte, uns nicht weniger gemartert hat als sich selbst... Tschaikowskis Violinkonzert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könnte, die man stinken (!) hört.“ Haarsträubend, schauerlich mutet uns heute dieses Fehlurteil Hanslicks an, das der Komponist übrigens jederzeit auswendig aufzutagen konnte, so sehr hatte er sich darüber geärgert, während das Konzert inzwischen längst zu den wenigen ganz großen Meisterwerken der konzertanten Violinliteratur zählt.

Das Werk wird durch eine kraftvolle Männlichkeit im Ausdruck, durch eine straffe Rhythmik gekennzeichnet und ist betont musikalisch ohne Hintergründigkeit, Pathos oder Schwermut. Die Quellen, aus denen Tschaikowski hier unter anderem schöpfte, sind das Volkslied und der Volkstanz seiner Heimat. Betont durchsichtig ist die Instrumentation, die beispielsweise auf Posaunen verzichtet. Aus der Orchestereinleitung wächst das großartige, tänzerische Hauptthema des stimmungsmäßig einheitlichen ersten Satzes (Allegro moderato) heraus, das dem ersten Teil des Konzertes, teils im strahlenden Orchesterklang, teils in Umspielungen der Solovioline, seine faszinierende Wirkung verleiht, während das zweite, lyrische Thema demgegenüber etwas in den Hintergrund tritt. Auf dem Höhepunkt des Satzes steht eine virtuose Kadenz des Soloinstrumentes, dem das ganze Konzert überhaupt höchst dankbare Aufgaben bietet.

Der zweite Satz (Andante) trägt die Überschrift: Canzonetta. Kein Wunder darum, daß das Hauptthema innigen Liedcharakter besitzt und die Stimmung dieses Satzes weitgehend trägt, ohne dem geschmeidigen Seitenthema größeren Raum zu geben. Unmittelbar daran schließt sich das Finale (Allegro vivacissimo) an, das vom Solisten ein Höchstmaß an geigerischer Virtuosität in Kadenzen, Passagen, Flageolets usw. verlangt. Das formale Schema des Satzes ist etwa mit ABABA zu umreißen. Beide Themen haben nationales russisches Profil. Das erste wächst aus der übermütigen Orchestereinleitung heraus, das zweite, tanzartige, wird von Baßquinten begleitet. Unaufhörlich stellt der Komponist die Themen var, elegant und formgewandt variiert. Strahlend endet der temperamentgeladene Schlußsatz des Konzertes, das zweifellos eine der überragendsten Kompositionen Tschaikowskis ist.

Franz Schuberts 7. Sinfonie C-Dur sollte besser seine „Zehnte“ genannt werden. Infolge der falschen Zählweise in der Gesamtausgabe der Schubertschen Werke hat man allgemein übersehen, daß zu einer 7. (D) und 8. (E) Sinfonie Skizzen vorliegen (die E-Dur-Sinfonie hat Felix Weingartner vollendet) und folglich die sogenannte „Unvollendete“ in h-Moll – übrigens fast zur selben Zeit wie die Beethovensche „Neunte“ entstanden – in der Numerierung eigentlich die Nr. 9 (statt Nr. 8) sein müßte. Der englische Musik-

wissenschaftler M. J. E. Brown hat festgestellt, daß die große C-Dur-Sinfonie, eben die fälschlich als „Siebente“ bezeichnete, identisch ist mit der lange vergeblich gesuchten „Grundener oder Gasteiner Sinfonie“. Die Entstehung des Werkes ist nach neuesten Erkenntnissen in den Jahren 1823 bis 1828 anzunehmen, ein Zeitraum, der die oft zu hörende Behauptung widerlegen dürfte, daß Schubert alles im Augenblick komponiert habe, ohne danach beharrlich zu feilen. Erst elf Jahre nach der Fertigstellung entdeckte Robert Schumann die Sinfonie unter Schuberts Nachlaß in Wien, 1840, zwölf Jahre nach dem Tode des Komponisten, erklang erstmalig das Werk, das dieser für seine bedeutendste Sinfonie hielt, unter der Stabführung Mendelssohns in Leipzig.

Ihrer „himmlischen Längen“ wegen nannte Schumann die „Siebente“ einen „Roman in vier Bänden von Jean Paul“ und schrieb über die Uraufführung: „Die Sinfonie hat unter uns gewirkt wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreund vereinigen sich zu ihrem Preise. Daß sie vergessen übersehen werde, ist kein Bangen da, sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich... In dieser Sinfonie liegt mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud' verborgen, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen; sie führt uns in eine Region, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können.“

Unbegreiflich will es uns erscheinen, daß damals die meisten Hörer vor den Längen und Schwierigkeiten kapitulierten, während uns heute die Einmaligkeit des Werkes in der gesamten nachbeethovenischen Sinfonik voll bewußt geworden ist. Das, was die C-Dur-Sinfonie immer wieder zu einem nachhaltigen Erlebnis werden läßt, ist die rätselhafte Kraft ihrer Melodik, ist das Lebensstrotzend-Volkshafte ihres Ausdrucks. Die Melodik ist es, die den Riesenbau dieser Sinfonie trägt, nicht die Form, obwohl auch sie klassisch proportioniert ist. Man hat einmal treffend von der „pflanzenhaften Schönheit“ dieses großartigen „Liederzyklus ohne Worte“ gesprochen, der nach Harry Goldschmidt die „Zeit der Tat und Kraft“ — als poetische Idee — besingt, realistisch, national zwar, doch nicht im Sinne von Programmmusik. Die C-Dur-Sinfonie zeigt Schubert auf der Höhe seiner Meisterschaft. Seine Tonsprache hat hier wohl die optimistischsten und heroischsten Elemente, deren sie fähig war, entfaltet.

Eine breit angelegte langsame Einleitung steht am Beginn des ersten Satzes. Die Hörner stimmen einen ruhigen Gesang an, das Motto gleichsam, das gegen Schluß des Satzes in einer Steigerung wiederkehrt. Holzbläser, Streicher und Posaunen tragen diese Einleitung, die allmählich in das Allegro ma non troppo übergeht mit seinem rhythmisch gestrafften Streicherthema und seinen schwerelosen Holzbläsertrilen bei typischem C-Dur-Glanz. Dem Haupt- und Seitensatz folgt eine durchführungsartige Schlußgruppe. Wunderbar ist der Stimmungsreichtum dieses Satzes, das naturhafte Wachstum der einzelnen Melodien, die „tief seelisch getragene“ Dynamik (W. Werlé).

Wie eine überdimensionale Liedform mutet der zweite Satz, das Andante, an, mit seiner begnadeten Fülle von musikalischen Gedanken, die episch verströmen, österreichisch-schwärmerisch, melancholisch, verträumt-innig, aber auch energisch und immer gesund, echt, zum Herzen gehend.

Das Scherzo (Allegro vivace) gibt sich zunächst mit den rumpelnden Vierteln seines Hauptmotivs derb-paltonad, aber auch heiter, grazios und mündet schließlich in eine herzhafte Wiener Ländlerweise, während das Trio in melodischem Gesang schweift.

Das Finale (Allegro vivace) umfaßt mehr als 1000 Takte. Immer und immer wieder stellt der Komponist seine musikalischen Einfälle vor, spürt ihren Verwandlungsmöglichkeiten nach, ohne sinfonische Auseinandersetzungen herbeizuführen. Das epische, nur von Stimmungskontrasten getragene Ausmusizieren dominiert. Farblich ist der Orchesterklang, kühn die Harmonik. Dieses Finale zeigt Schubert auf dem Gipfel seiner Themenerfindung und -behandlung. Der Hörer wird von der Innigkeit des Gefühls und von der heldischen Kraft dieser Musik zutiefst berührt. Das ist der beglückende Eindruck, den die Sinfonie immer wieder hinterläßt.

Kurt Sanderling, Jahrgang 1912, stammt aus Arys. Nach Studien als Pianist und Dirigent im damaligen Königsberg und Berlin war er zunächst an der Städtischen Oper Berlin tätig. 1935 emigrierte er über die Schweiz in die Sowjetunion, wo er seit 1936 als Dirigent beim Moskauer Rundfunk, sodann von 1942 bis 1959 bei der Leningrader Philharmonie wirkte. Hier wurde er als Verdienter Künstler der RSFSR ausgezeichnet. Seit 1960 leitet Prof. Kurt Sanderling das Berliner Sinfonieorchester. Von 1964 bis 1967 war er außerdem Generalmusikdirektor der Staatstheater Dresden. Zahlreiche Gastspiele führten den 1962 mit dem Nationalpreis ausgezeichneten Künstler, der auch viele Schallplatten-Aufnahmen produzierte, in alle Musikzentren Europas.

Andrej Korsakow hat in den letzten Jahren erfolgreich an internationalen Wettbewerben teilgenommen: er errang den 2. Preis des Paganini-Wettbewerbes in Genua, wurde mit dem 4. Preis im Geigerwettbewerb in Montreal und im Tschairowski-Wettbewerb in Moskau für seine hervorragenden Leistungen belohnt und zählt ebenfalls zu den Preisträgern (5. Platz) im schwierigen Marguerite-Long-Jaques-Thibaud-Wettbewerb. Der junge Künstler entstammt einer Musikerfamilie und erhielt schon von frühester Kindheit an Musikunterricht, zunächst an der Zentralen Musikschule des Moskauer Konservatoriums, später am Konservatorium selbst. Gegenwärtig vervollkommnet er seine Studien als Aspirant bei Professor Leonid Kogan, der seinen begabten Schüler folgendermaßen charakterisierte: „Korsakow ist ein ungewöhnliches Geigertalent, ein souveräner Instrumentalist.“ Andrej Korsakow konzertierte bisher in vielen Großstädten der Sowjetunion und unternahm Auslandstourneen in die Syrische Arabische Republik, in den Libanon, nach Zypern und Norwegen.

ZUR EINFÜHRUNG

Modest Mussorgskis kompositorisches Schaffen vollzog sich in enger Beziehung zum Wort, genauer gesagt, zur russischen Sprache, der Sprache seines Volkes. Leben, Leid und Aufbegehren des Volkes im zaristischen Rußland trachtete er mit eindringlicher Realistik, mit für seine Zeit ungewöhnlichen und scheinbar traditionslosen musikalischen Ausdrucksmitteln zu gestalten. Wie wohl kein zweiter russischer Komponist des 19. Jahrhunderts hatte er das Wesen der russischen Volksmusik begriffen und in sich aufgenommen. Und mit schier nachwandlerischer Sicherheit entwickelte der Autodidakt Mussorgski, der niemals methodischen Kompositionsunterricht genossen hatte, aus der russischen Folklore seine kühne, zukunftsweisende Harmonik (die auf spätere Komponisten — Debussy z. B. — bedeutenden Einfluß ausübte) und die realistische, der Sprachmelodik nachspürende Deklamation seiner Lied- und Opernwerke. Diese Wesenszüge seines Stils bestimmen auch den Charakter der wenigen Instrumentalkompositionen, die er hinterlassen hat — wenn man von einigen Versuchen aus der Jugendzeit absieht.

Das kurze Orchestervorspiel, das den ersten Akt des musikalischen Volksdramas „Chowanstschina“ einleitet, schildert mit großer Ausdrucksintensität eine Morgendämmerung bei Sonnenaufgang über dem Moskwafluß. Verhalten beginnend, wird das Thema, das einem russischen Volkslied nachgebildet ist, in freier Variationsform zu hymnischem Glanz gesteigert. Man erlebt die in dunstigem Morgendämmer schlafende Stadt Moskau, das allmähliche Aufstrahlen des Lichtes und das Morgenläuten der Kathedralen.

Es war Mussorgski nicht vergönnt gewesen, seine Oper „Chowanstschina“ zu vollenden, konnte er, der seinen Lebensunterhalt als untergeordneter Beamter verdienen mußte, doch nur die Stunden der Freizeit dem musikalischen Schaffen widmen. Zwar hatte er 1880 die Beamtentätigkeit aufgegeben und sich damit bitterster materieller Not ausgesetzt, aber jahrelange zermürende Arbeit und elende Lebensverhältnisse, vor denen er zuweilen Zuflucht im Alkohol suchte, hatte seine Gesundheit frühzeitig untergraben. Als er am 28. März 1881, zweiundvierzig Jahre alt, in einem Militärhospital einem Herzschlag erlag, hinterließ er nur den nahezu abgeschlossenen Klavierauszug. Ein halbes Jahr zuvor noch hatte er — in seinem letzten Brief — an Wladimir Stassow geschrieben: „... ‚Chowanstschina‘ ist so gut wie vollendet. Aber die Instrumentation — o Götter! nur Zeit!“ Er kam nicht mehr dazu. Der Freund und Mitstreiter Rimski-Korsakow unterzog sich ein Jahr nach dem Tode des Komponisten der schwierigen Aufgabe, den teilweise nur skizzenhaften Auszug zu vervollständigen und zu instrumentieren. Doch auch er verkannte die Bedeutung der eigenwilligen musikalischen Kühnheiten Mussorgskis. Sie erschienen ihm als handwerkliche Mängel und Unfertigkeiten, die er in bester Absicht zu glätten und zu korrigieren trachtete — ähnlich wie in seiner instrumentalen Neufassung des „Boris Godunow“. Vor einigen Jahren nun hat uns Dmitri Schostakowitsch die originale Gestalt der Musik Mussorgskis durch eine textgetreue Neuinstrumentation zugänglich gemacht. In dieser gültigen Fassung erklingt heute das Vorspiel.