



806 Dresden, Alaunstr. 36-40

*Konzertanrecht der  
Dresdner Jugend  
im Kulturpalast Dresden*

*Spielzeit 1975/76*

---

## 8. Anrechtskonzert

Montag, den 31. Mai 1976, 19.30 Uhr  
im Festsaal des Kulturpalastes Dresden

### Konzert der Dresdner Philharmonie

Dirigent: Günther Herbig

Solistin: Jutta Czapski, Berlin, Klavier

Rainer Kunad  
(geb. 1936)

Scène concertante für Orchester (1975)  
Auftragwerk der Dresdner Philharmonie  
Uraufführung

Fryderyk Chopin  
(1810–1849)

Konzert für Klavier und Orchester f-Moll op. 21  
Maestoso  
Larghetto  
Allegro vivace

P A U S E

Ludwig van Beethoven  
(1770–1827)

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92  
Poco sostenuto — Vivace  
Allegretto  
Presto  
Allegro con brio

Jutta Czapski stammt aus Freiburg (Breisgau). Ihre pianistische Ausbildung erhielt sie zunächst bei Helmut Roloff, Edith Picht-Axenfeld und Horst Liebrecht und legte im Jahre 1956 an der Franz-Liszt-Hochschule in Weimar das Examen ab. Weitere Anregungen erhielt sie von Hélène Boschi und Paul Bodura-Skoda. Ihre Konzerttätigkeit als Solistin und Kammermusikpartnerin in der DDR, zahlreiche Aufgaben bei Rundfunk und Fernsehen sowie Gastspiele in der CSSR, in Österreich, Chile, Kuba, Japan, in der Sowjetunion und wiederholt in der VR Polen machten den Namen der Künstlerin bekannt.

### ZUR EINFÜHRUNG

Rainer Kunad, einer der führenden und erfolgreichsten Vertreter der mittleren Kompositionsgeneration unseres Landes, der vor allem durch eigenwillige Beiträge zum musikalischen Theater (genannt seien die Opern „Bill Brook“, „Old Fritz“, „Maitre Pothelin“, „Sabellicus“ und das Ballett „Wir aber nennen Liebe lebendigen Frieden“), aber auch durch eine Reihe bedeutender Instrumentalwerke auf sich aufmerksam gemacht hat, begann stilistisch in den 50er Jahren unter dem Einfluß des frühen Strawinsky und auch Orffs, wandte sich in den 60er Jahren der Dodekaphonie zu und setzte sich mit der polnischen Schule (Lutoslawski, Penderecki) auseinander, wonach er auch Elemente der Aleatorik in seine immer persönlicheres Profil erlangende Handschrift einbezog. Seit den 70er Jahren ist ein Verlassen des strengen Zwölftonprinzips zugunsten der ständig variablen Reihe bei analoger Hinwendung zu variablen Metren erkennbar. Auch die Einbeziehung theatralischer Elemente in die Vokal- und Instrumentalmusik ist für Kunad bezeichnend wie andererseits die Einfügung instrumentaler Elemente in die dramatische Szene. In den beiden im Auftrag der Dresdner Philharmonie geschriebenen Konzerten für Klavier (1969) und Orgel (1971) wie auch im Konzert für Tasteninstrumente (1970) äußerte sich Kunads Vorliebe für das konzertierende Prinzip in der Instrumentalmusik nachdrücklich. Sein neuestes Orchesterwerk, die heute zur Uraufführung gelangende „Scène concertante“ erstrebt eine Synthese der szenisch-dramatischen und konzertanten Musizierhaltung. Der Komponist kommentiert das Stück folgendermaßen:

„Die Scène concertante entstand 1975 im Auftrag der Dresdner Philharmonie und in der gesellschaftlichen Partnerschaft der Kulturkommission des Zentralinstitutes für Kernforschung Rossendorf. Szenische Phantasie wird benutzt für ein konzertantes Stück: Vier dramatische Gestalten, janusköpfig aus den vier Grundformen einer Zwölftonreihe entwickelt, treffen konzertierend (also streitend) aufeinander. Eine melodische Gestalt (Streicher) wird von einer motorischen (Pauken, später tiefe Bläser und Kontrabässe) angetrieben. Eine akkordische Gestalt (Blechbläser) schiebt sich unvermittelt hart zwischen die übrigen. Und eine figurative Gestalt (Holzbläser) schließt sich unmerklich leise an. So entsteht eine dramatische Szene. Die vier Gestalten profilieren sich nun, sie steigern sich zunächst, verändern sich dabei, indem sie ihr musikalisches Profil gegenseitig aufnehmen, austauschen. Dies alles geschieht auf dramatisch zugespitzte Art und Weise. Schließlich münden alle vier Gestalten in eine melodische Bahn. Diese vierstimmige Melodik wandelt sich zur zweistimmigen

und dann zur einstimmigen, Zielpunkt des furiosen Tutti-Unisonos ist der Ton B. Nach Erreichen dieser allgemeinen Übereinstimmung verabschieden sich die Gestalten leise, verhalten mit einer Reminiszenz ihres ursprünglichen Ausdrucks."

Rainer Kunad wurde 1936 im damaligen Chemnitz geboren. Während der Schulzeit erhielt er erste kompositorische Unterweisung durch Paul Kurzbach und Werner Hübschmann in seiner Heimatstadt. Das nach dem Abitur am Dresdner Konservatorium begonnene Studium (1955/56) schloß er 1959 an der Leipziger Musikhochschule ab. Seine Kompositionslehrer waren Fidelio F. Finke und Ottmar Gerster, 1959/60 wirkte er als Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung am Konservatorium Zwickau. 1960 bis 1974 war er Leiter der Schauspielmusik an den Staatstheatern Dresden. Seit 1971 ist er Mitarbeiter der Deutschen Staatsoper Berlin. Er erhielt für sein Schaffen 1972 den Kunstpreis der DDR, 1973 den Hanns-Eisler-Preis von Radio DDR, 1974 den Martin-Andersen-Nexo-Kunstpreis der Stadt Dresden und 1975 den Nationalpreis der DDR. 1974 wurde er zum Ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste der DDR ernannt. Kunads Oper für Schauspieler „Litauische Claviers“ (nach Johannes Bobrowski) wird noch in diesem Jahre an den Staatstheatern Dresden uraufgeführt. Eine neue Oper „Van Gogh“ (nach Alfred Matusche) befindet sich gegenwärtig in Arbeit.

Sein Klavierkonzert f-moll op. 21 vollendete Fryderyk Chopin (ebenso wie das e-Moll-Konzert op. 11) im jugendlichen Alter von kaum 20 Jahren. Die Uraufführung des Werkes, bei der der Komponist gleichfalls den Solopart selbst übernommen hatte, fand am 17. März 1830 in Warschau statt. Obwohl das f-Moll-Konzert bei seiner späteren Veröffentlichung im Jahre 1836 der polnischen Gräfin Delfina Potocka gewidmet wurde, war es ursprünglich unter dem Eindruck seiner Jugendliebe zu Konstancja Gładkowska, einer Opernsängerin am Warschauer Nationaltheater, entstanden. Das Konzert, mit dem Chopin übrigens auch in Paris debütierte, knüpft zwar in seiner formalen Anlage und in technischer Hinsicht an die virtuoson Klavierkonzerte der Zeit an, zeigt sich aber in seiner Tiefe des Gefühls, seiner Poesie, seiner reich figurierten, typischen Melodik und in seiner bezaubernden jugendlichen Frische und Leichtigkeit bereits als echtes Werk seines Schöpfers.

Der erste Satz (Maestoso) entwickelt sich in seinem Verlauf zu einem ausgeprägt virtuoson Musikstück. Auf zwei kontrastierenden Themen, einem betont rhythmischen und einem eher lyrisch-ausdrucksvollen, aufbauend, bringt der Satz in seiner Durchführung statt einer Verarbeitung dieser Themen im Sinne dramatischer Spannung und Entspannung eine reiche Ausdeutung des thematischen Materials durch die Erzeugung wechselnder Stimmungen, wobei das Soloinstrument mit glitzernden Passagen, brillanten Läufen und feinen, arabeskenhaften Ornamenten die Grundgedanken virtuos umspielt. Das folgende Larghetto gehört zu Chopins poetischsten Einfällen überhaupt. Dieser schwärmerisch-innige Satz, der von einem bezaubernden Nocturne eingeleitet wird, scheint in seiner wundervollen, liedhaften Melodik, seiner damals ganz neuartigen harmonischen Sprache den von verhaltener Erregung durchglühten Ausdruck reinsten, zärtlichster Gefühle widerzuspiegeln. Nach einem leidenschaftlich-bewegten Mittelteil (Appassionato) erklingt noch einmal, jetzt ganz zart und verträumt, der Ein-

leitungsteil des Larghettos. Das Finale des Werkes (Allegro vivace) ist ebenso wie der Schlußsatz des e-Moll-Konzertes in freier Rondoform angelegt und von tänzerischem Schwung erfüllt. Drei polnische Volkstänze bestimmen die rhythmische Gestaltung des wirkungsvollen, elegant-bravourösen, aber auch lyrischer Episoden nicht entbehrenden Satzes. Neben dem ständig wiederkehrenden Hauptthema, einer Melodie im Rhythmus des Kujawiaks, eines nicht übermäßig schnellen Tanzes im  $\frac{3}{4}$ -Takt mit unregelmäßigen Akzenten auf dem zweiten oder dritten Taktteil, begegnen Teile in Mazurkaform und endlich in der feurigen, glanzvollen Schlußcoda auch der Rhythmus des wirbelnd dahinjagenden, raschen Obereks.

Für eines seiner „vorzüglichsten“ Werke hielt Ludwig van Beethoven seine 7. Sinfonie A-Dur op. 92, die tatsächlich auch von ihrer triumphalen Uraufführung an bis heute stets ein Lieblingswerk des Publikums wie der Dirigenten gewesen ist und schnell eine außerordentliche Popularität errungen hatte, wenn es auch anfangs, durch die Kühnheit und Neuartigkeit dieser faszinierenden, aber höchst eigenwillig gestalteten Komposition bedingt, nicht an kritisch ablehnenden Stimmen fehlte. Die von Beethoven 1811 begonnene (einzelne Skizzen reichen schon in frühere Jahre zurück) und 1812 vollendete Sinfonie wurde zusammen mit der naturalistischen Programm-Sinfonie „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“ in einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten verwundeter bayrisch-österreichischer Soldaten, die Napoleon 1813 in der Schlacht bei Hanau geschlagen hatte, am 8. Dezember 1813 in Wien uraufgeführt und versetzte dabei, ebenso wie in den bald darauf folgenden Wiederholungen, die Zuhörer in unglaubliche Begeisterung. So schrieb die „Wiener Zeitung“ zu diesem Ereignis: „Der Beifall, den Beethovens kraftvolle Kompositionen, von ihm selbst dirigiert, und die aus Eifer für die Kunst und die Sache des Vaterlandes zu diesem Feste der Kunst und der patriotischen Wohltätigkeit vereinigten ersten Künstler der Kaiserstadt bei allen Zuhörern fanden, stieg bis zur Entzückung.“ Als hochbedeutender künstlerischer Beitrag des vom „reinen Gefühl der Vaterlandsliebe“ durchdrungenen Meisters zum Befreiungskampf gegen die napoleonische Herrschaft steht das aufrüttelnde, Elan und aktivierende Kraft ausstrahlende Werk gewiß mit der Zeit seiner Entstehung in idealem Zusammenhang, wenn es sich hier wohl auch weniger um direkte programmatische Bezüge handelt. Da Beethoven zu der „Siebenten“ im Gegensatz zu der vorangehenden 6. Sinfonie (Pastorale) keinen Schlüssel für eine bestimmte programmatische Deutung gegeben hat, hat das Werk immer wieder zu mancherlei, zum Teil sogar recht seltsam phantastischen Erklärungs- und Deutungsversuchen gereizt, die allerdings meist nur gewisse Wesenszüge, nicht aber seine Gesamtheit erfaßten. Besonders berühmt wurde Richard Wagners von der ungemein starken Betonung des rhythmischen Elements in dieser Schöpfung ausgehende Deutung als „Apotheose des Tanzes“; Robert Schumann wiederum faßte die Sinfonie als Schilderung einer Bauernhochzeit auf, und der Musikwissenschaftler Arnold Schering legte sie gar nach Szenen aus Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ aus. Indessen kann man mit derartigen, doch schließlich am Außerlichen haftenden Erklärungen kaum der Eigengesetzlichkeit dieser Musik, ihren besonderen Ausdrucksmitteln gerecht werden. Das Grundelement eines vitalen, pulsierenden Rhythmus, der

sich als alles beherrschende, alles gestaltende Kraft erweist (charakteristischerweise gibt es in der ganzen Sinfonie, ebenso wie in der „Achten“, keinen langsamen Satz), aber auch eine interessante, neuartig bereicherte Harmonik, eine eng verzahnte Thematik und eine überaus großzügige, kühne Linienführung schufen zusammenwirkend hier ein strahlend-glanzvolles Werk überschäumender Lebensfülle von festlicher Heiterkeit bis zu ausgelassenstem, wild entfesseltem Taumel, in dem Beethoven in schöpferischer Entwicklung zu absolut neuen Ordnungen und Forderungen vorgedrungen ist.

Mit einer breit angelegten, wie abwartend wirkenden langsamen Einleitung, die unmerklich zum Hauptsatz (Vivace) hinführt, beginnt der erste Satz. Das lebenssprühende, in punktiertem Sechachtelrhythmus stehende Hauptthema durchzieht als dominierende rhythmische Grundfigur den gesamten, wechselvollen Stimmungen unterworfenen Satz, der trotz an sich frischen, hellen Charakters doch bereits, ähnlich wie später das Finale, reich an schroffen dynamischen Kontrasten, kühnen Modulationen, starken Ausdrucksspannungen und Steigerungen ist.

Der zweite Satz, von Beethoven als erster entworfen, bildet das Kernstück der Sinfonie und erregte von Anfang an besondere Aufmerksamkeit und Begeisterung. Dieses von tiefer Empfindung beseelte, wunderbare a-Moll-Allegretto ist in erweiterter dreiteiliger Liedform angelegt; während der erste Teil ein ernstes Thema in gleichsam gebrochenem Marschrhythmus bringt, dem als Gegenstimme eine innige, ausdrucksvolle Melodie der Celli und Violen beigegeben ist, wird im gesangvollen, freundlichen Mittelteil besonders der Gegensatz zwischen Moll und Dur wirksam. Nachdem am Schluß noch einmal die Marschweise aufgenommen wurde, schließt das Stück, wie es auch begonnen hatte, mit einem fragenden Quartsext-Mollakkord.

Im dritten Satz, einem verhältnismäßig ausgedehnten Scherzo, fällt die damals innerhalb einer A-Dur-Sinfonie ungewöhnliche Wahl der Tonart F-Dur auf. Der lebensfrohe, kaprizöse Presto-Satz rauscht in funkelnder, sprühend-jugendlicher Ausgelassenheit an uns vorüber, zweimal kontrastierend unterbrochen von einem lyrischen, liedhaften Trio-Teil, dessen Thema einem Zeitgenossen Beethovens zufolge einem österreichischen Wallfahrtstag entnommen sein soll und dessen besonderer Effekt eine sogenannte liegende Stimme, hier der Klang des festgehaltenen Tones a, darstellt.

Voller bacchantischem Überschwang gibt sich schließlich das stürmische Finale. Vor allem die Kühnheiten, die zahlreichen melodischen und metrischen Wiederholungen, die Orgelpunkte, und überhaupt die „Aufgeknöpftheit“ dieses ausgelassenen Satzes wurden Anlaß für kritische Äußerungen der Zeitgenossen, und man hat ihn einmal sogar als „Gipfel der Gestaltlosigkeit“ bezeichnet. Ein ungestümer Ausbruch heftiger Leidenschaften, von elementarem Rhythmus umtost, trägt aber gerade das in jubelndem Tutti endende Finale des Werkes charakteristischste Züge der eigenwillig-genialen Persönlichkeit seines Schöpfers.

Dr. habil. Dieter Härtwig

---

Preis des Programmheftes: —,30 M

11/9/92 JtG 059 13 76