



•resolner
•hilharmonie

5. ZYKLUS-KONZERT UND
5. KONZERT IM ANRECHT C 1976/77

D R E S D N E R P H I L H A R M O N I E

Sonnabend, den 8. Januar 1977, 20.00 Uhr

Sonntag, den 9. Januar 1977, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

5. ZYKLUS - KONZERT UND
5. KONZERT IM ANRECHT C
BEETHOVEN-SCHOSTAKOWITSCH-ZYKLUS

Dirigent: Günther Herbig

Solistin: Annerose Schmidt, Berlin, Klavier

Ludwig van Beethoven
1770-1827

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op. 19

Allegro con brio

Adagio

Rondo (Molto allegro)

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch
1906-1975

Sinfonie Nr. 7 C-Dur op. 60 (Leningrader)

Allegretto

Moderato (poco allegretto)

Adagio

Allegro ma non troppo



ANNEROSE SCHMIDT studierte nach langjähriger Ausbildung bei ihrem Vater an der Leipziger Musikhochschule bei Hugo Steurer und bestand nach drei Jahren 1957 das Staatsexamen mit besonderer Auszeichnung. Sie ist Preisträgerin des V. Internationalen Chopin-Wettbewerbes 1955, 1. Preisträgerin des Pianistenwettbewerbes Leipzig 1955, an dem sich Pianisten aus beiden deutschen Staaten beteiligten, und 1. Preisträgerin im Internationalen Schumann-Wettbewerb 1956. 1961 erhielt die Pianistin den Kunstpreis der DDR sowie 1965 den Nationalpreis unserer Republik. Konzertreisen führten Annerose Schmidt in sämtliche Musikzentren Europas, des Nahen Ostens sowie Japans. Bei der Dresdner Philharmonie ist die prominente Künstlerin ständiger Gast.

ZUR EINFÜHRUNG

Ludwig van Beethovens Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19, zarter und sparsamer instrumentiert als das erste und nach eigener Aussage des Komponisten 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 Orchestereinleitung des ersten Satzes (Allegro 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-kapriziös, den zweiten Takteil betonend, ist das Hauptthema des Rondo-Finales (Molto allegro). Es ahmt den Kuckucksruf nach und ist mit seiner Synkopierung das treibende Element des abwechselnd melodisch und brillant konzertierenden Schlußsatzes, der an folgende Worte Beethovens über den Schaffensprozeß denken läßt: „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, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.“

In den unheilvollen Tagen des Kampfes um das sowjetische Land, während des heroischen Widerstandes gegen die faschistischen Eindringlinge, wurde die „Sinfonie der allesbesiegenden Tapferkeit“, wie Dmitri Schostakowitschs Sinfonie Nr. 7 C-Dur op. 60 (Leningrader) einmal genannt worden ist, geschaffen. Schostakowitsch berichtete über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes: „Ende Juli 1941 begann ich an der Sinfonie zu arbeiten, Ende Dezember beendete ich sie. Fast die ganze Sinfonie schrieb ich in meiner Heimatstadt Leningrad. Die Stadt wurde von den blutdürstigen Hitlerischen Horden berannt und war den Bombardierungen aus der Luft ausgesetzt; vor der Stadt stand die feindliche Artillerie. Alle Leningrader hielten wie Freunde

zusammen und gelobten sich, gemeinsam mit den ruhmreichen Kämpfern der Roten Armee dem überheblichen Feind die Stim zu bieten. In diesen Tagen arbeitete ich an der Sinfonie. Ich arbeitete viel, angespannt und schnell, Ich wollte ein Werk über unsere Tage, unser Leben, unsere Menschen schaffen. Unserem Kampf gegen den Faschismus, unserem künftigen Sieg über die Feinde, meiner Heimatstadt Leningrad widmete ich meine 7. Sinfonie.“

Die Idee der Sinfonie ist der Triumph der humanistischen Kräfte der Vernunft und Kultur über die düstere und entsetzliche Grausamkeit des Feindes. Das Werk ist erfüllt von jenem „Glauben an den Menschen“, der Maxim Gorki bewegte, als er die Worte schrieb: „Der Mensch . . . wie stolz das klingt.“

Der erste Satz (Allegretto) läßt in unserem Bewußtsein den denkwürdigen Sommer des Jahres 1941 wieder aufleben:

Das Land atmete im friedlichen Überfluß,
Im Sprühen des Lebens, der Lieder und der Arbeit.
An jenem frühen Morgen warfen die Feinde Bomben
Auf sowjetische Häfen und Städte.

Der warme Atem eines Sommermorgens. Ein Bild friedlichen, glücklichen Lebens, von dem der Dichter Pawel Antokolski in jenen Versen spricht. Breit und freudig erklingt ein russisches Liedthema. Aber da ertönt von fern kalter Trommelwirbel. Das Thema des feindlichen Einfalls beginnt anzuwachsen. Das in seiner lebenslosen Automatik furchtbare Thema klinkt schließlich immer rasender und wütender. Aber auch die Kraft des Widerstandes wächst. Das wilde Chaos der Zerstörung wird abgelöst von Bildern der Tapferkeit und des Kampfes. Wir hören von neuem das russische Thema. Es hat jäh sein Aussehen verändert. Jetzt spricht aus ihm der edle Zorn des Volkes. Der leidvolle und strenge Monolog des Fagotts (Adagio) erzählt von den Opfern, von den dahingegangenen heldenhaften Kämpfern. Wieder entsteht ein liches Bild – es ist die Erinnerung an die vergangenen frohen Tage, die verdunkelt wird vom Wiederhall der schroffen Rhythmen des Kriegsthemas, des Themas des Überfalls.

Die mittleren Sätze der Sinfonie sind, nach den Worten von Alexej Tolstoj, „eine Wiedergeburt der Schönheit aus Staub und Asche“. Der zweite Satz (Moderato poco allegretto) beeindruckt durch seine rührende und elegische Schönheit. Der dritte Satz (Adagio) ist eine der innigsten Schöpfungen Schostakowitschs. Wir hören ein Poem auf die geistige Größe des Volkes. Der vertierten „Moral“ des Feindes stellt der Komponist edle, humanistische Ideale gegenüber. Das zu Herzen dringende Thema des Adagios erhebt sich – wie Phönix aus der Asche – als Ausdruck unvergänglicher Lebenskraft.

Das Adagio geht unmittelbar ins Finale (Allegro ma non troppo) über, in dem Schostakowitsch von neuem das Bild des Krieges abrollen läßt. Ein düsteres Bild und dennoch freudig und voller Hoffnung. Das Hauptthema – es ist knapp und außerordentlich plastisch – klingt zuerst leise, wie von fern. Langsam gewinnt es an Kraft und beherrscht zuletzt machtvoll das ganze Orchester, kündend vom künftigen Triumph der gerechten Sache. Wenn der dynamische Höhepunkt erreicht ist, hören wir von neuem das russische Thema des ersten Satzes: Der Sieg des Lichtes über das Dunkel ist gewiß.

Schostakowitschs „Leningrader Sinfonie“ wurde am 1. März 1942 im Moskauer Bolschai-Theater unter der Leitung von Samuil Samossud uraufgeführt. Die deutsche Erstaufführung des Werkes fand im Dezember 1946 in der Deutschen Staatsoper Berlin statt.

Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze

Dmitri Schostakowitsch zum Gedenken (I)

Am 9. August 1975 verstarb, kurz vor Vollendung seines 69. Lebensjahres, der große sowjetische Komponist Dmitri D. Schostakowitsch. Schon rüstete sich die musikalische Welt zur Feier seines 70. Geburtstages (12. September 1976); um so schmerzlicher traf uns die Nachricht vom Ableben des schwerkranken Meisters, der – wie kaum ein anderer – sein ganzes Schaffen in den Dienst des Sozialismus, des Friedens und der Völkerfreundschaft gestellt hatte. Kurz vor seinem Tode faßte Schostakowitsch unter dem Titel „Die Musik schaffen wir für unser Volk“ seine Gedanken über die Aufgaben eines patriotischen, der Sache des Volkes und aller Völker verbundenen Künstlers zusammen:

„Der Hauptgegenstand der Kunst bleibt nach wie vor der Mensch, seine geistige Welt, seine Ideen und Träume. Dem Suchen des Künstlers in dieser Richtung sind keine Grenzen gesetzt. Er kann vielen Millionen Menschen das zeigen, was in der Seele eines einzelnen vor sich geht, und er kann einem einzelnen offenbaren, wovon die Seele der ganzen Menschheit erfüllt ist. Für die Kunst sind das gleiche Größen . . . Immer wird sich die große Musik an das menschliche Herz wenden. Und im Echo dieses Herzens erhält sie ihre Unsterblichkeit.“

Drei große Themenkomplexe charakterisieren das Schaffen des Meisters:

- kämpferische Aktivität (bis zu dämonischer Aggressivität zugespitzt),
- tätiges Nachsinnen (bis zur Elegie reichend),
- Humor und Grotteske (bis zu scharfer Satire gesteigert);

in ihrer Gegensätzlichkeit fällt besonders die Polarität von Knappheit und Ausgespannenheit, von Strenge des Formschemas und Freiheit der schöpferischen Phantasie auf der Grundlage elementarer musikalischer Bilder und Gestalten auf. Es genügt nicht, daß sich die Kenntnis von Schostakowitschs gewaltigem Lebenswerk auf Werke wie die 5., 7. und vielleicht noch die 11. und 12. Sinfonie beschränkt; es gibt immerhin 15 Meisterwerke allein in diesem Genre. (Sämtlich auf Schallplatten erhältlich.) Das gleiche gilt für das zweite große Schaffensgebiet, die Streichquartette, ebenfalls 15 an der Zahl.

Es soll hier auf die Hauptzweige seiner Instrumentalmusik eingegangen werden: Sinfonien, Konzerte und Kammermusik. Meines Erachtens müssen – im Sinne des sozialistischen Realismus – zwei dialektisch verbundene Seiten des Schaffens bei Schostakowitsch gesehen werden: Das ist erstens die Ideenprogrammatik seiner Musik (mag dieser Begriff auch etwas strapaziert sein), das ist zweitens das Formschöpfertum, ein wichtiges Zeichen jedes echten Künstlertums. Beides erwächst aus einer parteilichen Haltung zum neuen, großen Thema, dem Schostakowitsch

seit seiner Jugend verschworen war. Sie gewährleistet den pathetisch-leidenschaftlichen, den ungeheuer zielgerichteten Ausdruck, der sich schon in frühen Werken ankündigt und in der 5. Sinfonie erste vollendete Ausprägung erhielt; sie ließ ihn die jeweils adäquate Formensprache finden, die eine neue Ära der sinfonischen Kunst einleitete. Ideelle Programmatik und Formschöpfertum – sicherlich vereint sich beides auch bei anderen bedeutenden Musikern der Vergangenheit und Gegenwart; die Größe Schostakowitschs besteht darin, daß dabei nie vergessen wird, wem diese Kunst zu dienen hat, daß sie also stets dem neuen Publikum verbunden bleibt.

Aus solch einem Bewußtsein konnte es bei Schostakowitsch nie zu der Meinung kommen, eine kompositorische Technik dürfe Ausgangspunkt seiner schöpferischen Ziele sein. Was übrigens die Herauskehrung des Technisch-Virtuosens betrifft, so sind manche Werke des 20- bis 30jährigen Meisters weit radikaler als die des reifen Komponisten. Das Geheimnis der reifen Kunst unseres Meisters besteht darin, daß er es versteht, verständlich, wirkungsvoll und modern zu schreiben, ohne eine prononcierte, neue Kompositionstechnik zu verwenden, wesentlich auf der Grundlage der Dur-Moll-Tonalität stets etwas Neues zu bieten, das den Kenner entzückt und die Massen ergreift – auch umgekehrt und gemeinsam! In dieser Hinsicht steht er – wenn man von Benjamin Britten absieht – fast einzigartig da, auch – auf solcher Qualitätsebene – unter den sowjetischen Komponisten.

Schostakowitsch ist, trotz prägnanter und unvergeßlicher Intonationen in vielen seiner Großwerke, kein typischer Melodiker wie Prokofjew; seine Stärke liegt auch nicht in der Profilierung einer musikalischen Charaktersprache im Sinne der Opern Mozarts, Verdis und Prokofjews; er hat nicht die geschliffene, faszinierende Formgestaltungskraft, wie sie etwa die Reihe Mozart – Chopin – Ravel auszeichnet. Auch die lakonische Kürze der Beethovenschen oder Brahms'schen Motivsprache ist ihm nicht gegeben. Seiner Musik eignet ein sich weit ausbreitender, von oft schlichten, leisen Anfängen ausgehender episch-dramatischer Zug, der in langen Entwicklungsverläufen, in sich ständig verändernder Wiederholung zur Klimax strebt, um von ihr, oft still und verhalten, wieder zurückzuleiten, ohne die gewonnene Position aufzugeben; von der Besinnung gelangen wir, oft auf der Basis neuer Gestalten, zum endgültigen Triumph oder zu einer neuen Stufe der Besinnung und Erkenntnis. Schostakowitsch geht dabei von den klassischen Formschemata aus; gegenüber den Crescendi und Kulminationspunkten Beethovens, die gleichsam ideell, im Sinne des klassischen Humanismus, notwendig sind, ist seine Methode realistischer, härter, auch langandauernder, unerbittlicher, mit allen Enttäuschungen und Rückschlägen verbunden, die im Klassenkampf – und er wird in seiner Sinfonik konsequent geführt – auftreten können.

Alle Sinfonien zeigen das, schon die 1., die durchaus dem alten Formenzwang folgt, ihn aber durch freche Einbeziehung sinfoniefremder Intonationen und Gestalten sprengt. Die 2. und 3. Sinfonie bringen dagegen einen betont unkonventionellen Formaufbau; hier werden, zugunsten des neuen ideologischen Gehalts, alte Vorstellungen von der sinfonischen Gattung revolutionär über Bord geworfen, was in der 4. Sinfonie neue, erweiterte Überlegungen innerhalb der alten Viersätzigkeit hervorruft. Die Fünfte vom Jahre 1937 ist dann der allseits erkannte erste

Kulminationspunkt in der Musik des gereiften Meisters: Innerhalb der klassischen Viersätzigkeit, sogar ihres von Beethoven standardisierten Typus, gelingt dem 30jährigen Künstler erstmalig die überzeugende Gestaltung des dynamischen, durch das emotionale Engagement individualisierten Prozesses unserer Zeit, der sozialistischen Persönlichkeit, des sozialistischen Kollektivs. Die Dialektik von Einheit und Vielfalt der intonierten Motive, ihre dynamische, agogische, kontrapunktische, variative und melodisch-rhythmische Umgestaltung, Profilierung und Weiterentwicklung lassen vor allem den ersten Satz als noch heute einzigartig erscheinen, auch in seinem Zurücksinken am Schluß, dem Offenlassen, dem die folgenden Sätze keine Weiterentwicklung, sondern nur eine erfüllte Pause entgegensetzen. Die sofort mit rücksichtsloser Offenheit erneut beginnende Tragödie des Finales kann dann überzeugend zum triumphalen Siege im Sinne der Beethovenschen Fünften führen.

VORANKÜNDIGUNGEN:

Freitag, den 21. Januar 1977, 20.00 Uhr, AK (J)
Sonnabend, den 22. Januar 1977, 20.00 Uhr, Freiverkauf
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

5. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Emil Tchakarov, VR Bulgarien
Solist: Konstanty Kulka, VR Polen, Violine
Werke von Tekeliev, Mendelssohn Bartholdy und Tschaikowski

Sonnabend, den 12. März 1977, 20.00 Uhr, Anrecht B
Sonntag, den 13. März 1977, 20.00 Uhr, Anrecht C 2
Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig

6. ZYKLUS-KONZERT UND 6. KONZERT IM ANRECHT C

Dirigent: Hartmut Haenchen, Schwerin
Solist: Nikita Magaloff, Schweiz, Klavier
Werke von Beethoven und Schostakowitsch

Achtung! Konzertverlegung! Aufgrund einer Gastspielreise der Dresdner Philharmonie in die VR Bulgarien in der Zeit vom 1. bis 14. Juni 1977 müssen das 9. Zyklus-Konzert und das 9. Konzert im Anrecht C für Betriebe auf den 2. Mai 1977 (Anrecht B) und auf den 3. Mai 1977 (Anrecht C 1) vorverlegt werden.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1976/77 – Chefdirigent: Günther Herbig
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Die Einführung in die 7. Sinfonie von Schostakowitsch verfaßte Lew Danilewitsch (Moskau) für das Konzertbuch III (Leipzig, 1974, DVfM).

Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 2,85 T. ItG 009-2-77

0,25 M