



dresdner
philharmonie

6. ZYKLUS-KONZERT UND
6. 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 12. März 1977, 20.00 Uhr

Sonntag, den 13. März 1977, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

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

Dirigent: Hartmut Haendchen, Schwerin

Solist: Nikita Magaloff, Schweiz, Klavier

Ludwig van Beethoven
1770-1827

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur op. 73

Allegro

Adagio un poco mosso

Rondo (Allegro)

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch
1906-1975

Sinfonie Nr. 8 c-Moll op. 65

Adagio

Allegretto

Allegro non troppo - Largo - Allegretto



NIKITA MAGALOFF, einer der bedeutendsten Pianisten unserer Zeit, wurde im Jahre 1912 in Petersburg geboren. Er studierte am Pariser Conservatoire bei I. Philipps und nahm Kompositionsunterricht bei S. Prokofjew. Als Komponist trat Magaloff in den dreißiger Jahren mit Klavier- und Kammermusikwerken hervor. Seit 1937 errang er in den Musikzentren Europas (seit 1947 auch in Amerika) insbesondere mit seinen feinnervigen, ausgewogenen Klassiken-Interpretationen internationalen Ruhm. Wegen der Vielzahl seiner künstlerischen Aufgaben - regelmäßige Konzertverpflichtungen nunmehr auch in Japan, Israel, Südamerika und bei internationalen Festspielen in Westberlin, Edinburgh, Lausanne, Salzburg, Zürich u. a. - gab er 1960 die 1949 übernommene Leitung einer Meisterklasse am Genfer Conservatoire auf und beschränkt seine pädagogische Tätigkeit auf Sommerkurse in Taormina (Sizilien), Genf und bei der Accademia musicale Chigiana in Siena. 1956 wurde er Schweizer Staatsbürger.



ZUR EINFÜHRUNG

Ludwig van Beethoven vollendete sein Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 im Jahre 1809. Die erste Aufführung des Werkes fand im November 1810 im Leipziger Gewandhaus durch den Pianisten Friedrich Schneider statt und errang großen Beifall. Beethoven selbst hat sein letztes Klavierkonzert, das ursprünglich wohl für eine eigene, dann aber nicht zustande gekommene Akademie vorgesehen war, nicht mehr öffentlich gespielt. Das Es-Dur-Konzert ist im Gegensatz zu dem vorhergehenden, mehr lyrischen Klavierkonzert in G-Dur ein Werk von ausgeprägt kraftvoll-heraischem Charakter, dessen streitbar-sieghafte Männlichkeit gewiß vom patriotischen Geiste der Zeit nicht unbeeinflusst geblieben sein mag. Mit Recht ist es häufig als „Klavier-Sinfonie“ oder als „Sinfonie mit Soloklavier“ bezeichnet worden, ist doch das Orchester hier in ganz besonderem Maße an der wahrhaft sinfonischen Anlage beteiligt, als gleichberechtigter Partner des Pianisten, an den gleichwohl in bezug auf virtuos-technisches Können und geistige Vertiefung hier auch außerordentlich hohe Anforderungen gestellt werden.

Über die Hälfte des gesamten Werkes nimmt der breit angelegte erste Satz ein, der schon rein äußerlich in seiner gewaltigen Ausdehnung (mit einer Länge von 582 Takten) und ebenso in seinem geistigen Gehalt alle früheren Solistenkonzerte übertrifft. Mit einer gleichsam improvisierenden, rauschenden Einleitung beginnt das Soloklavier nach einem Fortissimoakkord des Orchesters den Satz. Danach erklingt im Tutti das stolze, prägnante Hauptthema, dem als zweites Thema eine Marschmelodie zur Seite gestellt wird, die zuerst leise, wie von ferne, mit punktiertem Rhythmus in den Bässen in Moll hingetupft und darauf, hymnisch von den Hörnern vorgetragen, nach Dur abgewandelt wird. In einem chromatischen Lauf setzt wirkungsvoll der Solopart ein, mit dem variierten Hauptthema in das Geschehen eingreifend. Nun entwickelt sich in dem großartigen Durchführungsteil ein an dramatischen Auseinandersetzungen, an kühnen Ideen, an immer neuen thematischen und stimmungsmäßigen Gestaltungen und an wunderbaren Schönheiten überreicher Dialog zwischen Soloinstrument und Orchester. Da der Klavierpart das virtuose Element während des Satzablaufes im Dienste der Ausdruckssteigerung bereits in sehr bedeutendem Maße einbezieht, hat Beethoven in diesem Konzert auf die übliche große Solokadenz vor Schluß des ersten Satzes verzichtet. Dennoch wird dem Soloklavier in der abschließenden glanzvollen Coda in organischer Verbindung mit dem Orchesterpart noch einmal Gelegenheit zu virtuosem Brillieren gegeben.

Der zarte zweite Satz (Adagio un poco mosso) bildet in seiner besinnlichen Innigkeit einen starken Kontrast zu dem vorangegangenen. Sein feierliches, ergreifendes Liedthema, zunächst in edler Harmonisierung von den Streichern musiziert, wird vom Soloinstrument im Verlaufe des ziemlich kurzen Satzes in Figurationen aus perlenden Triolenketten, Terzen- und Sextenpassagen sanft umspielt.

Aus dieser träumerischen Stimmung erfolgt unmittelbar der Übergang in das Finalrondo, wobei am Ende des Adagios durch das Soloklavier bereits ganz leise das Anfangsmotiv des Rondathemas vorausgenommen wird, mit dem dann im Allegrottempo der geistvolle, sprühende Schlußsatz beginnt. Eine äußerst feine thematische Arbeit voll der verschiedensten Ausdeutungen und Kombinationen kennzeichnet dieses schwungvolle Finale, dessen musikalische Substanz neben einigen Seitenthemen im wesentlichen das tänzerische, durch eigenartige Verschmelzung zwei- und dreigeteilter Rhythmen gleichsam widerspenstig wirkende Anfangsthema, ein daran anschließendes Motiv mit punktiertem Rhythmus sowie ein lyrisches, gesangvolles Thema bilden. Nach einem Duo zwischen dem

scheinbar immer mehr ermattenden und fast verlöschenden Klavier und der ständig leise das punktierte Motiv wiederholenden Pauke schließt das Konzert nach einem plötzlichen Aufschwung des Soloinstrumentes endlich doch wieder in jubelndem Tutti.

Dmitri Schostakowitschs 8. Sinfonie c-Moll op. 65 ist eines der bedeutendsten tragischen Orchesterwerke der letzten Jahrzehnte. Es ist die sinfonische Epopöe von den Leiden und Qualen eines Volkes, welches das grenzenlose Unheil der Kriegskatastrophen erduldet hat. Es ist die Erinnerung an vergossenes Blut und an vernichtete Menschenleben ... Als großer und aufrichtiger Künstler mußte der Humanist Schostakowitsch mit einem Werk voller Trauer auf den Rauch von Auschwitz, auf die viehischen Morde an Kindern, auf die Not der Einwohner des eingeschlossenen Leningrad antworten. Die Sinfonie entstand im Jahre 1943, zu der Zeit, als der Krieg auf seinem Höhepunkt angelangt war. Der sowjetische Musikwissenschaftler Boris Assafjew nannte diese Tondichtung „ein erhabenes tragisches Epos über die von der Menschheit durchlebte furchtbare Zeit“.

Die 8. Sinfonie besteht aus fünf Sätzen, wobei der dritte, vierte und fünfte Satz ohne Pause einander folgen. Der fünfte hebt sich stark von den vorangehenden ab, aber auch der dritte und vierte Satz sind nach dem Prinzip des Kontrastes miteinander verbunden. Wenn man die Sinfonie als Ganzes betrachtet, kann man feststellen, daß sie eine dreifache Thematik hat: das schon aus der 7. Sinfonie bekannte Bild der unmenschlichen, zerstörerischen Kriegsmaschine (am stärksten ausgeprägt im dritten Satz), die Leiden des Volkes (vor allem in dem tragischsten der fünf Sätze, dem ersten) und den Glauben an das trotz Leid und Tod fort dauernde Leben. In Analogie zur altgriechischen Tragödie findet die Katharsis, die emotionale Lösung, im Finale der Sinfonie ihren Ausdruck.

Der erste Satz (Adagio) beginnt mit einem Aufruf in den Streichern (ein wenig im Bachschen Stil), der den Charakter einer Einleitung trägt. Ein leise dahinfließendes, leidvolles Thema der 1. Geigen antwortet. Dieses Seitenthema steht in Intonation und Ausdruck der Melodik des Hauptthemas nahe. Auf dem Hintergrund des hartnäckigen Rhythmus der übrigen Streicher erklingt eine neue elegische Melodie, wiederum von den 1. Violinen vorgetragen. Damit ist die Exposition beendet. Bei ihrer Instrumentierung erlegte sich der Komponist Selbstbeschränkung auf: Die Blechbläser sind fast gar nicht beteiligt, es gibt keine Tuttiabschnitte, das Schlagzeug schweigt. Nur Streicher und Holzbläser dienen dem Ausdruck des Leids. Nun aber beginnt die drahend anwachsende Woge der polyphon gestalteten Durchführung. Die Bilder von Leid und Gram wachsen hinüber in Bilder vom Alpdruck des Krieges. Das von unerträglichem Schmerz verzerrte Antlitz der leidenden Menschheit tritt hervor. Das Geschehen wächst zur unheimlichen Groteske, aus der man wildes Jagen heraushört, schwarzes Stampfen, automatisierte Figuren, starre, absichtlich primitive Rhythmen. Auf dem Höhepunkt erhebt sich die Stimme des Zornes und des Protestes gegen das Böse. In der Reprise tritt wie in einem gesammelten Nachdenken über gerade Durchlebtes Stille ein. Erinnerung aber erklingen aufs neue quälend scharfe, harte Dissonanzen – Symbol für die faschistische Unmenschlichkeit.

Als zweiter Satz (Allegretto) folgt ein Rondo im Rhythmus eines federnden Marsches. Wie der dritte Satz ist er eine scharfe musikalische Satire, in der ein exzentrisch-groteskes Motiv der Pikkoloflöte eine große Rolle spielt. Hinter der effektvollen Exzentriz verbirgt sich ein tiefer Sinn: Die Bilder des Bösen werden auf einen grotesken, satirischen Hintergrund projiziert.

Der dritte Satz (Allegro non troppo) drückt, stärker noch als alle anderen, die Idee der Unmenschlichkeit aus. Im Rhythmischen taktartenartig, im Melodischen bewußt banal, entsteht der Charakter aufdringlicher, gedankenloser, automaten-



hafter Betriebsamkeit. Im Mittelteil des Satzes erscheint ein neues phantastisches Schlachtenbild; an seinem Ende tobt ein ungestümer, düsterer Orkan.

Dann beginnt die tiefe Nachdenklichkeit des vierten Satzes (Largo), der in der Form einer Passacaglia geschrieben ist. Das strenge und bedeutungsvolle Thema erscheint zwölfmal im Baß. Ohne große Steigerungen, ohne scharfe Kontraste stellt sich uns der Satz dar als ein Versuch, das, was vorgeht, mit dem Herzen zu erleben.

Das düstere *gis-Moll* dieses Satzes wird vom hellen *C-Dur* des Finales (Allegretto) wie die Nacht vom Morgen abgelöst. Die Natur lebt von neuem auf in ihrer großen Harmonie. Im Mittelpunkt des Finales steht eine sich frei entwickelnde Fuge, aufgebaut auf einem Thema, das in der Intonation den Themen des ersten Satzes nahesteht. Die Reminiszenzen der tragischen Themen zwingen dazu, sich in Gedanken noch einmal mit dem Durchlebten auseinanderzusetzen. Aber das pastorale Thema des Satzbeginns taucht wiederum auf, hier als abschließendes Bild des Finales.

Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze

Dmitri Schostakowitsch zum Gedenken (II)

Zum tragödienhaften Zug der Sinfonik Schostakowitschs muß gesagt werden, daß er hier Erbe sowohl Beethovens wie vor allem Tschaikowskis ist. Nur wenige Hauptwerke des Meisters enden in unbekümmerter Heiterkeit; selbst die der „Ersten“ und „Sechsten“ ist schwer errungen. Es ist aber nicht mehr so, daß sich der Mensch der neuen Gesellschaft nicht verwirklichen könnte. Ideell ist das klare Ziel gegeben, es gibt aber noch viele Unvollkommenheiten, er darf es sich nicht zu leicht machen, und – nicht zuletzt – wie es die 7. und 8. Sinfonie zeigen, gibt es eine feindliche Außenwelt, die niedergedrückt werden muß. Die Aussage der 5., der 7. und 8. Sinfonie ist deshalb am eindeutigsten; auf anderer Ebene, aus historischem Blickpunkt, zeigen das die 11. und 12. Sinfonie, großartige ideen- und geschichtsprogrammatische Bilder, deren scheinbar tragisches Ende vom höchsten Optimismus und selbstverständlicher Sicherheit getragen ist. Der tragödienhafte Zug dieser klingenden Geschichtsepen ist überwältigendes Bekenntnis zur Humanität und zum Siege des sozialistischen Gedankens. Das tragische Pathos der Sinfonik, z. T. auch der Kammermusik Schostakowitschs ist historisch konkret und begründet, ist vor allem nie bloßes individuelles Bekenntnis, sondern Ausdruck und Zielsetzung eines unbesiegbaren Kollektivs. Mag in der „Fünften“ noch manches auf die individuelle Entwicklung des Meisters sich beziehen, die „Siebente“ zeigt das selbstverständliche Kollektivbewußtsein, eine großartige sinfonische Vision aus der Tradition gewaltiger Musik von Bach und Händel über Beethoven bis zu Tschaikowski, aber aus einer neuen, zugespitzten, kritischen, siegesbewußten, konsequenten Haltung heraus. Die Größe dieser Konzeption liegt zweifellos in der völligen Übereinstimmung von Idealität und musikalischer Realität; die Konkretheit der Musik übersteigt hier, und an vielen anderen Stellen des Gesamtschaffens, die Konkretheit jeder anderen künstlerischen Aussage.

Aber es gibt bei Schostakowitsch auch noch andere Möglichkeiten der Konflikt- und Lösungsgestaltung; wir finden sie vor allem in der 4., in der 6., in der 10. und in den beiden letzten Sinfonien. An solchen Werken empfinden wir, daß die

Aussagekraft der sinfonischen Form unter solch einer schöpferischen Hand unendlich ist, auch keinerlei neuer technischer Mittel und Mittler bedarf.

Als Ernst H. Meyer und ich im Jahre 1954 die DDR-Erstaufführung der 10. Sinfonie in der Deutschen Staatsoper erlebten, fragten wir uns: Warum dieser lange tragische, konfliktgeladene Gesang des ersten Satzes, der dämonische Marsch des zweiten, der zweifelhaft-zweifelnde Charakter des dritten; auch der vierte Satz ringt sich ja erst mühsam zum freudig-jubelnden Ende durch. Schostakowitsch macht es uns hinsichtlich seiner technisch-musikalischen Mittel leicht; jeder musikalisch gebildete, ja auch kaum gebildete Laie wird von seinen Tönen und Rhythmen gefesselt. Aber im Hinblick auf die Problematik des sinfonischen, konzertanten oder kammermusikalischen Geschehens ist das oft ganz anders; häufig muß man sich das anhören, muß darüber nachsinnen, wird zwangsläufig zu Lebensproblemen geführt, die weit über den musikalischen Bereich hinausreichen. Nachdem die 10. Sinfonie, darin zurückgreifend auf die „Erste“, „Vierte“ und „Fünfte“, noch einmal die klassische Form der Beethovenschen Sinfonie bestätigt hatte, sind alle folgenden Alterssinfonien neuartig experimentierend angelegt; keine gleicht der anderen. Die ideelle Programmatik spitzt sich, nicht zuletzt durch klärende Überschriften, zu; die „Dreizehnte“, ist eine vielgestaltige, kontrastreiche Chorkantate, die „Vierzehnte“ eine elfsätzige Solisten-Kantate, die „Fünfzehnte“ zwar viersätzig, aber gänzlich gegen die Konvention in sich gegliedert. Das leise Verklingen mancher dieser Werke – der „Vierten“, „Elften“ und „Fünfzehnten“ – will nicht, wie bei Brahms' „Dritter“, trösten, lindern, zurückweichen, zeigt aber auch keine Unsicherheit wie etwa Prokofjews „Siebente“, die zwei Schlüsse, einen leise-elegischen und einen burschikos-kraftigen, zur Wahl offen läßt, sondern ist gesellschaftlich-historisch konkret im Sinne einer echten Problemstellung, selbst wenn es sich um ein individuelles Nachsinnen wie bei dem letzten gewaltigen Werk handelt.

Man kann aus solcher Sicht Schostakowitschs Sinfonik in drei großen Komplexen sehen. Der erste umfaßt die – seiner Wesensart ursprünglich vielleicht am meisten liegende und in manchem mit Sergej Prokofjew harmonisierende – kritisch-satirische, ja heiter-lustige Seite, die beste klassische Tradition besitzt, aber einen oft sogar bissigen und turbulenten Charakter annimmt; dazu gehören die 1., die 6. und die 9. Sinfonie (abwohl Elemente dieses Typs natürlich auch in einzelnen Sätzen und Strecken der anderen Sinfonien zu finden sind). Den zweiten Komplex möchte ich den ideologisch und politisch besonders engagierten Bereich seiner Sinfonik nennen, vertreten vor allem durch die 2. und 3., die 7. und 8. sowie die 11. und 12. Sinfonie. Es handelt sich hierbei um den repräsentativen Hauptbestand der Sinfonik unseres Meisters, einen Block, dessen kulturpolitische Bedeutung ebenso außer Frage steht wie seine künstlerische Meisterschaft im einzelnen.

Den dritten Komplex bilden philosophisch gerichtete Werke wie die 4., 5., 10. und die drei letzten Sinfonien, also wiederum sechs an der Zahl, die beweisen, daß dieser unerhörte Musikant, dieser politisch engagierte Künstler zugleich ein tief philosophischer Kopf ist. In mancherlei Hinsicht sind diese Werke die erstaunlichsten; sie zeigen nicht nur, in wie hohem Maße die Musik fähig ist, philosophische Gedanken, Gedanken über Leben und Tod, über unser Weltbild zu vermitteln und zu aktivieren; sondern unterstreichen, daß das wohl die edelste und höchste Aufgabe der Musik darstellt, ihr am gemäßesten ist, ob mit oder ohne Wortbindung. Natürlich geschieht das stets in Verbindung mit der konkreten, historisch-ideologischen Situation, was schon die 5. Sinfonie beweist. Die „Zehnte“ war da, wie angedeutet, eine neue wichtige Etappe; die beiden letzten Sinfonien zeigen eine wunderbare Reifung dieser Schaffensstendenz, die keinen Augenblick die Verbindung zu den großen Lebensaufgaben verliert, sondern sie in „erfüllter Innerlichkeit“ im wahrsten Sinne aufhebt.

VORANKÜNDIGUNGEN :

Mittwoch, den 30. März 1977, 20.00 Uhr, AK (J)
Donnerstag, den 31. März 1977, 20.00 Uhr, Freiverkauf
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: György Lehel, VR Ungarn
Solist: Peter Rösel, Dresden, Klavier
Werke von Liszt, Bartók und Brahms

Sonnabend, den 9. April 1977, 20.00 Uhr, Freiverkauf
Sonntag, den 10. April 1977, 20.00 Uhr, AK (J)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Günther Herbig
Solist: Eric Heidsieck, Frankreich, Klavier
Werke von Matthus, Mozart und Brahms

Freitag, den 22. April 1977, 20.00 Uhr, Anrecht C 1
Sonnabend, den 23. April 1977, 20.00 Uhr, Anrecht B
Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

7. KONZERT IM ANRECHT C UND 7. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Siegfried Kurz, Dresden
Solist: Reiner Ginzler, Dresden, Violoncello
Chor: Philharmonischer Chor Dresden
Werke von Schostakowitsch und Beethoven

Achtung! Konzertverlegung! Aufgrund einer Gastspielreise der Dresdner Philharmonie in die VR Bulgarien in der Zeit vom 3. bis 11. 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 8. Sinfonie von Schostakowitsch verfaßte Lew Danilewitsch (Moskau) für
das Konzertbuch III, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1974
Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 2,85 T. ItG 009-19-77 EVP –,25 M