



•res•dner  
•hilharmonie

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

# DRESDNER PHILHARMONIE

Freitag, den 22. April 1977, 20.00 Uhr

Sonnabend, den 23. April 1977, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

## 7. KONZERT IM ANRECHT C UND 7. ZYKLUS - KONZERT ● BEETHOVEN-SCHOSTAKOWITSCH-ZYKLUS

Dirigent: Siegfried Kurz, Dresden

Solist: Reiner Ginzler, Dresden, Violoncello

Chor: Philharmonischer Chor Dresden

Einstudierung: Herwig Saffert

Dmitri Schostakowitsch  
1906-1975

Sinfonie Nr. 2 H-Dur op. 14 „An den Oktober“ mit  
Schlußchor nach Worten von A. Besymenski

Largo - Allegro molto

Erstaufführung

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur  
op. 107

Allegretto

Moderato

Kadenz

Allegro con moto

PAUSE

Ludwig van Beethoven  
1770-1827

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (Eroica)

Allegro con brio

Marcia funebre

Scherzo (Allegro vivace)

Allegro molto

SIEGFRIED KURZ wurde 1930 in Dresden geboren. Seit 1945 studierte er an der Staatlichen Akademie für Musik und Theater in seiner Heimatstadt zunächst Trompete, gleichzeitig in der Kapellmeisterklasse Ernst Hintzes sowie Komposition bei Fidelia F. Finke. 1949 wurde er als Leiter und Komponist der Schauspielmusik an die Staatstheater Dresden verpflichtet. Seit 1960 wirkt er als Kapellmeister an der Dresdner Staatsoper. Hier wurde er 1965 zum Staatskapellmeister und 1971 zum Generalmusikdirektor ernannt. Seit 1975 ist er als geschäftsführender Musikalischer Oberleiter der Staatstheater Dresden tätig. Der mit dem Martin-Andersen-Nexo-Kunstpreis der Stadt Dresden (1961), dem Kunstpreis (1965) und dem Nationalpreis der DDR (1976) ausgezeichnete Künstler, Komponist bedeutsamer Orchester-, Kammer- und Schauspielmusiken, dirigierte alle führenden Orchester der DDR und gastierte u. a. in der UdSSR, in der VR Polen, in Österreich, Japan und Jugoslawien.



REINER GINZEL wurde 1952 in Bautzen geboren. Schon 1961 begann seine musikalische Ausbildung an der Musikschule seiner Heimatstadt. Nach dem Abitur studierte er seit 1970 an der Dresdner Musikhochschule bei den Professoren Karl Grosch (Violoncello) und Amadeus Webersinke (Kammermusik). Während des Studiums, das er 1975 beendete, wirkte er seit 1973 als Substitut an der Staatskapelle Dresden und wurde 1975 Preisträger des Internationalen Instrumentalistenwettbewerbs Markneukirchen. Seit 1975 ist er Solacellist der Dresdner Philharmonie und entfaltet eine rege solistische und kammermusikalische Konzerttätigkeit.



## ZUR EINFÜHRUNG

Mit seiner 2. Sinfonie H-Dur op. 14 „An den Oktober“ legte der junge Dmitri Schostakowitsch 1927 nicht nur eine handwerklich sauber gearbeitete, in allen Details beeindruckende Talentprobe vor, sondern er wendete sich mit ihr erstmals der musikalischen Gestaltung eines bestimmten gesellschaftlichen Ereignisses zu: der Oktoberrevolution. Die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem großen Thema ist für den einundzwanzigjährigen Komponisten beachtlich, das Ergebnis nicht weniger, obwohl er selbst seinem Werk zeitweise kritisch gegenübergestanden hat. Auffallend ist, daß sich der Komponist knapp zu fassen verstand und keineswegs ein grandioses Tongemälde zum Beispiel vom Sturm auf das Winterpalais schuf. Die Gesamtanlage beschränkt sich auf einen Satz, der mehrfach untergliedert ist und in einen hymnischen Chorabschnitt mündet (Text: Alexander Besymenski). Dissonanzenreich, hart und spröde präsentiert sich das Klangbild. Es ergibt sich aus der betont linearen Gestaltungsweise, aber auch aus der experimentellen Haltung des Komponisten, die für einige seiner frühen Werke besonders charakteristisch ist.

Aus den allmählich anschwellenden Streicherfiguren des Beginns entsteht eine große sinfonische Steigerung, die von einer Trompetenmelodie cantus-firmus-artig zusammengehalten wird. Die ordnende Kraft der Oktoberrevolution, so äußerte einmal der Komponist, sollte hier ihren musikalischen Ausdruck finden. Besungen wird im abschließenden Chor der Oktober als Sinnbild für Glück, Arbeit, Sonne und Erfüllung menschlicher Sehnsüchte seit Jahrhunderten. Es heißt dementsprechend in den letzten Verszeilen (ins Deutsche übertragen von Gerhard Hartmann):

Oktober! Das ist der Bote der ersehnten Sonne.  
Oktober! Das ist der Wille der aufgestandenen Jahrhunderte.  
Oktober! Das ist Arbeit, das ist Freude und Singen.  
Oktober! Das ist das Glück der Felder und Werkbänke.  
Dies ist das Banner, dies ist der Name der lebenden Generationen:  
Oktober, Kommune und Lenin.

Dieses Chorfinale besitzt musikalische Eindringlichkeit und Kraft. Plastisch heben sich darin antiphonisch gestaltete Teile (Frauen- und Männerstimmen) voneinander ab. Agitatorische Elemente (Sprechchar), Marsch- und Signalintonationen geben der Idee des Werkes konkreten Bezug. Das wird besonders auch durch die vokalsinfonische Gestaltung unterstrichen, die nach Beethovenschem Vorbild der Aussage eine neue Dimension verleiht. Die 2. Sinfonie wurde am Vorabend des 10. Jahrestages der Oktoberrevolution, am 6. November 1927, in Leningrad uraufgeführt.

Das Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 10/von Dmitri Schostakowitsch entstand im Sommer 1959. Der Komponist widmete dieses Werk Mstislaw Rostropowitsch, der es am 4. und 6. Oktober 1959 mit der Leningrader Philharmonie unter Jewgeni Mravinski und am 9. Oktober mit der Moskauer Philharmonie unter Alexander Gauk zur Uraufführung brachte. Es gehört zu den bewegtesten und auch heitersten Werken des sowjeti-

schen Komponisten. Freudig-unruhvolle Lebendigkeit, kraftvoller Humor und warme, tief menschliche Lyrik prägen den Charakter dieses Konzertes mit seiner klaren und plastischen Klanggestaltung. Die Wesenszüge der Schreibweise Schostakowitschs, seine Besonderheiten im melodischen, harmonischen und rhythmischen Ausdruck sind unverkennbar. Das eigenartige Melos erinnert zuweilen an das Violinkonzert, an die 10. Sinfonie und einige andere sinfonische Werke des Komponisten. Farbige Virtuosität des solistischen Violoncelloparts wechselt mit liedhaften Kantilenen und mehr deklamatorischen Monologen des Orchesters. Das Orchester ist nicht groß: Streicher, doppelt besetzte Holzbläser, ein Horn, Pauken und Celesta.

Der sonatenförmig angelegte erste Satz (Allegretto) ist von Anfang bis Ende voller Energie und Bewegung. Das Kopfmotiv des Hauptthemas gewinnt besondere Bedeutung. Wie einige Motive (zumal das Anfangsmotiv) der 10. Sinfonie taucht es immer wieder auf. Es wird zum „Leitmotiv“, zur sinfonisch „verbindenden Idee“ des ganzen Satzes, der fast durchgehend auf einer einzigen emotionalen Ebene bleibt und verhältnismäßig wenig Kontraste enthält.

Der zweite Satz (Moderato) ist sehr melodisch und lyrisch in der Stimmung. Manchmal nähert er sich dem Charakter einer freundlichen, gedankenvollen Elegie. Das akkordische erste Thema wird vom Rhythmus einer Sarabande getragen. (Auch in anderen Werken hat Schostakowitsch gern den feierlichen Rhythmus dieses alten, schon von Händel bevorzugten langsamen Tanzes verwendet.) Das Salacella setzt mit einer liedhaften Melodie ein, deren volkstümliches, russisches Element von den begleitenden Bratschen betont wird. Der Mittelteil des dreiteiligen Moderatosatzes wird durch ein zartes, serenadenhaft anmutendes Thema bestimmt, das dem Orchester zugewiesen ist. Es erfährt eine allmählich ins Pathetische anwachsende große dramatische Steigerung. Nach dem Höhepunkt erklingt wieder die russische Melodie, jetzt sehr klar und zart im Dialog des Violoncellos (Flageolett) mit der Celesta – eine überaus poetische Stelle des Konzertes.

In ruhigem Tempo beginnt die sehr große Kadenz des Soloinstrumentes (dritter Satz). Konzentrierte, kraftvolle Rezitative gehen unauffällig in schnelle Bewegung über, wobei Themenmaterial des ersten Satzes verwendet wird.

Das Finale, ein Rondo, ist ungewöhnlich in seiner dynamischen Kraft. In ihm vereinen sich funkensprühende Vitalität und ausgelassene Fröhlichkeit mit virtuosem Glanz und einem bezaubernden Spiel der temperamentvollen Rhythmen. Mit Nachdruck und Kraft erklingt zum Schluß wieder das Hauptthema des ersten Satzes.

In allen Konzertsälen der Welt gilt Ludwig van Beethovens „Sinfonia eroica“ Es-Dur op. 55 als eines der populärsten sinfonischen Meisterwerke der musikalischen Weltliteratur. Die einzigartige Größe dieses Werkes ist breitesten Hörerschichten vertraut, die immer wieder begeistert werden von der Idee und dem wahrhaft revolutionären Kraftstrom dieser Musik. Fast legendär schon ist die Entstehungsgeschichte der Sinfonie. Beethoven, noch aus seiner Bonner Zeit ein glühender Anhänger von Aufklärung, Demokratie und der Französischen Revolution, empfing 1798 von General Bernadotte, dem Wiener Gesandten der französischen Republik, die Anregung, ein großes Musikwerk zu



Ehren des Revolutionsgenerals Bonaparte zu schaffen und ihm zu widmen. Begeistert griff Beethoven den Vorschlag auf, doch zögerte er mit der Ausführung so lange, bis die Werkidee einer ihm vorschwebenden Heldensinfonie mehr und mehr in ihm reifte, und er auch die technische Meisterschaft zu einem solch großen Vorhaben besaß. Erst im Jahre 1801 sind Skizzen für den Trauermarsch und das Finale nachweisbar. Die genaue Konzeption und schließliche Ausarbeitung seines Projektes begann Beethoven erst 1803 und beendete sie im Mai 1804. Zweifellos hatte der Meister in Bonaparte den ersehnten Freiheitshelden und Vollstrecker einer neuen gesellschaftlichen Ordnung gesehen, vermerkte er doch auf dem Titelblatt seiner neuen Sinfonie: „Geschrieben auf Bonaparte“. Doch als sich am 18. Mai 1804 der erste Konsul der französischen Republik zum Kaiser ausrufen ließ, tilgte Beethoven, grausam enttäuscht über die Wandlung seines Idols zum Tyrannen, die Widmung und überschrieb das fertige Werk nun „Heroische Sinfonie, komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern“. Darin aber liegt auch die ganze programmatische Idee des Werkes begründet, das ganz allgemein „die Idee vom Heldentum eines von republikanischen Tugenden erfüllten großen Mannes, in dessen Erscheinung sich Beethoven die progressiven politischen und gesellschaftlichen Ziele seiner Zeit repräsentiert vorstellte“ (K. Schönewolf), gestaltet, nicht etwa Episoden aus dem Leben Bonapartes. Erstmals ging Beethoven in der „Eroica“ – als Konsequenz seiner revolutionär-demokratischen Weltanschauung – von einer bestimmten programmatischen Idee aus. Diese wiederum hatte zur Folge, daß er zu neuartigen künstlerischen Lösungen kam, ohne dabei die sinfonische Tradition aufzugeben. Dieses Neue, Epochale der schon rein umfangmäßig ungewöhnlichen 3. Sinfonie bewirkte auch, daß die Uraufführung des Werkes am 7. April 1805 im Theater an der Wien selbst bei den innigsten Anhängern Beethovens keineswegs auf vollstes Verständnis stoßen konnte. Ungewohnt aber erschien Beethovens Zeitgenossen nicht so sehr das scheinbar Maßlose einer bis dahin unerhörten „Musikentladung“, sondern mehr noch die neue Ordnung dieser Sinfonie, die das bei Haydn und Mozart Gewohnte unermeßlich steigerte. Es war, kurz gesagt, die erstmals konsequent angewandte Technik der „durchbrochenen Arbeit“, ein differenziertes Entwicklungsprinzip des thematisch-motivischen Materials, das seinesseits zur Entfaltung neuer, erweiterter Proportionen bedurfte. Das sinfonische Schwergewicht ist auf die wesentlich erweiterte Durchführung, namentlich des ersten Satzes, gelegt; auch die abschließende Coda hat an Profil und Bedeutung gewonnen. Denkt man an Beethovens 1. und 2. Sinfonie, so werden die Unterschiede gegenüber der 3. deutlich: der beträchtliche Sprung vom Einfachen zum Komplizierten in geistiger, formaler und instrumentatarischer Hinsicht. Die schroffen Dissonanzen und wilden Ausbrüche, die unerwarteten Modulationen verleihen dem ersten Satz seine bestechende Wirkung. Einmalig in der gesamten sinfonischen Literatur ist wohl die Trauermusik des zweiten Satzes. Zum ersten Male voll ausgeprägt ist Beethovens Scherzotyp im dritten Satz der „Eroica“ mit seinen hartnäckigen Wiederholungen und dämonischen Steigerungen, die im Trio durch romantischen Hörerklang unterbrochen werden. Variationenform – zugrundeliegt das Thema eines Contretanzes aus Beethovens Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ – und Kontrapunktik bestimmen schließlich die ungewöhnliche Anlage des Finales mit seinem tänzerisch-sieghaften Ausklang. „Die ‚Eroica‘ ist und bleibt die höchste musikalische Verkörperung der Ideenwelt der bürgerlichen Revolution, in vier ungeheuer plastisch entworfenen Bildern“, die ihre stärksten Kräfte aus den Fanfaren, Hymnen, Märschen und Liedern der Französischen Revolution ziehen (W. Sigmund-Schultze).

Prof. Dr. Walther Sigmund-Schultze

### Dmitri Schostakowitsch zum Gedenken (III)

Es ist möglich, ähnliche Einteilungen wie bei den 15 Sinfonien Schostakowitschs auch bei den 15 Streichquartetten, dem anderen großen Schaffensstrang des Meisters, vorzunehmen, obwohl offensichtlich ist, daß hier zartere, differenzierte Töne angeschlagen werden, die diesem Klangkörper gemäß sind. Man kann hier genauso wie in den Sinfonien den Entwicklungsgedanken als zentralen ansehen, kann in wachsendem Maße formschöpferische Zielsetzung erkennen, aber auch den gelegentlich stark betonten Willen zur Klassizität, wie ihn etwa das 6. Streichquartett demonstriert. Und es gibt auf der anderen Seite echte „Erlebnis“-Werke, wie sie insbesondere das 7. Streichquartett, das 8. Quartett, den „Opfern des Faschismus und des Krieges gewidmet“, schließlich das großartige 13. Quartett darstellen. Der tragödienhafte Zug ist auch hier nicht zu überhören. Daß es auf dem Gebiete der Kammermusik – denken wir an das e-Moll-Klaviertrio oder das g-Moll-Klavierquintett, an die Violinsonate – genügend Beispiele echter formschöpferischer Neugestaltung gibt, ist offensichtlich, und schließlich hat Schostakowitsch auf dem Gebiete der Klaviermusik zumindest mit den Präludien und Fugen Beispiele für das schöpferische Verhältnis zum Erbe gegeben. Wenn hier die Anknüpfung an Chopin bzw. Bach deutlich ist, wenn wir bei den Streichquartetten Schubert und Beethoven, bei den Sinfonien Beethoven und Mahler als die großen Ansatz- und Ausgangspunkte erkennen, so leuchtet immer wieder, etwa bei der Doppelfolge von Klavier-, Violin- und Violoncello-Konzerten, das große Doppelbild Brahms/Prokofjew hervor, das Schostakowitsch viel stärker geprägt hat, als bisher angenommen.

Hinzu kommen Dinge, die Schostakowitschs schöpferische Eigenart in hohem Maße bestimmen:

1. Die Parallelität der Schaffenskomplexe (15 Sinfonien/15 Streichquartette; je 2 Konzerte für die führenden Instrumente; die Doppelfolge von Präludien für Klavier).
2. Das Streben, die traditionsreichen Formen und Gattungen zu bewahren und weiterzuentwickeln – Sonate, Fuge, Sinfonie, Streichquartett. Das geschieht aus dem Bewußtsein heraus, hier den besten Ausgangspunkt für seine weitreichenden Konzeptionen zu finden.
3. Von den großen Ideen der Klassik übernimmt Schostakowitsch vor allem den Gedanken der sinfonischen Konflikthaftigkeit, der Entwicklung und der Lösungstendenz im dynamischen Prozeß des musikalischen Geschehens.
4. Neben diesem prononcierten Sinfonismus steht bei Schostakowitsch als charakteristisches Ausdruckspaar einerseits die Elegie, andererseits die Satire (oder gar Groteske), um seinem leidenschaftlich-engagierten Fühlen und kritischen Denken Ausdruck zu verleihen; hier hat er oft das Gütigste, Konzentrierteste, Erschütterndste und Bewegendste auszusagen.
5. Zuletzt sei die Vorliebe für bestimmte musikalische Techniken hervorgehoben, die nicht neu sind, aber mit dem Schein des Bekannten gänzlich neue Wirkungen und Einsichten erreichen: Das ist einerseits das monodisch-manologische Element, das in fast jedem größeren Werk des Meisters auftritt, und das Ostinato, das an Höhepunkten des sinfonischen Satzes oder auch als konzertierender Einzelsatz stets einen Gipfel der Ausdruckskraft und der



ideelichen Aussage darstellt. Als Beispiele seien nur der erste Satz der 7., die Passacaglien der 8. Sinfonie, des ersten Violinkonzertes und der 15. Sinfonie genannt.

In keiner Weise irritiert, wenn auch nicht unberührt von modernen Techniken, ist Schostakowitsch 50 Jahre seinen selbständigen Weg gegangen, hat seinen unverwechselbaren Stil ausgebildet, den bisher wohl wesentlichsten persönlichen Beitrag zum sozialistischen Realismus in der Musik geleistet. Er tat das in enger Verbindung zum Leben und Kampf seines Volkes, in Solidarität mit der Arbeiterklasse der ganzen Welt. Und die zentrale Aussage seiner Musik wird von dieser verstanden und geliebt. Dmitri Schostakowitsch hat bewiesen, daß echtes Pathos auch in der Musik der Gegenwart möglich ist. Und seine letzten Werke haben uns erneut davon überzeugt – das ist vielleicht das Bemerkenswerteste –, daß er vom Ethos seiner Musik, ihrer ungeheuer intensiven Aussage her ein Komponist der unmittelbaren Gegenwart ist, auf den sich unsere jungen Komponisten immer wieder besinnen sollten.

---

Vorankündigungen:

Sonnabend, den 30. April 1977, 19.30 Uhr, Freiverkauf  
Kongreßsaal Hygiene-Museum Dresden

2. SONDERKONZERT

Philharmonischer Kammer- und A-cappella-Chor Dresden

Leitung: Herwig Seiffert

Chorwerke von H. Haßler, H. Schütz, Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, W. Weismann, H. Krause-Graumnitz u. a.

Achtung! Vorverlegung!

Montag, den 2. Mai 1977, 20.00 Uhr, Anrecht B

Dienstag, den 3. Mai 1977, 20.00 Uhr, Anrecht C 1

Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

9. ZYKLUS-KONZERT und 9. KONZERT IM ANRECHT C

Dirigent: Hartmut Haenchen, Schwerin

Solist: Karl Suske, Berlin, Violine

Werke von Schostakowitsch und Beethoven

---

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

Die Einführungen in Schostakowitschs 1. Violoncellokonzert und 2. Sinfonie verfaßten L. Danilewitsch bzw. H.-P. Müller für das „Konzertbuch“, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 2,65 T, ItG 009-32-77

EVP M –,25