

sich darüber geigert, während das Konzert inzwischen längst zu den wenigen ganz großen Meisternwerken der konzertanten Violinliteratur zählt. Das Werk wird durch eine kraftvolle Männlichkeit im Ausdruck, durch eine straffe Rhythmik gekennzeichnet und ist betont musikalisch ohne Hintergrundgedanken, Pathos oder Schwermut. Die Quellen, aus denen Tachikowski hier u. a. schöpft, sind das Volklied und der Volkstanz seiner Heimat. Betont durchdringt ist die Instrumentation, die beispielsweise auf Passagen verachtet.

Aus der Orchestereinführung wächst das großartige, tänzerische Hauptthema des stimmungsnah einleitenden ersten Satzes (Allegro moderato) heraus, das den 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 Soloinstrumenten, dem das ganze Konzert überhaupt höchst dankbare Aufgaben bietet.

Der zweite Satz (Andante) trägt die Überschrift: Carozoneta. Kein Wunder, 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 geistiger Virtuosität in Kadenz, Passagen, Flügelläufchen usw. verlangt. Das formale Schema des Satzes ist etwa mit A-B-A-B-A zu umreißen. Beide Themen haben nationales russisches Profil. Das erste wächst aus der übermächtigen Orchestereinführung heraus, das zweite, tänzerische, wird von Baßquinten begleitet. Unaufhörlich stellt der Komponist die Themen var, eleganter und formgewandter variiert. Strahlend endet der temperamente geladene Schlusssatz des Konzertes, das zweifellos eine der überragendsten Kompositionen Tachikowskis ist.

In der alten Zählweise der Sinfonien Antonín Dvořák erschien die Sinfonie Nr. 6 D-Dur op. 60 als erste, war sie doch die erste, die veröffentlicht wurde und die der bescheidene Komponist als gültiges Werk vertrat. Er hatte lange Zeit gebraucht, hatte viele harte Entbehrungen auf sich nehmen müssen, ehe er mit seinen Kompositionen in der musikalischen Welt bekannt wurde. Die „Slowischen Tänze“, die „Slowischen Rhapsodien“ und die „Klänge aus Mähren“, Werke, deren musikalische Struktur ganz aus den nationalen Intonationen der reichen böhmischen Volksmusik erwachsen waren, trugen den Ruf des Komponisten dann jedoch in die Welt und erweiterten Dvořák die Bekanntheit und verehrende Freundschaft einiger Großer der Musikwelt wie Johannes Brahms, Joseph Joachim und Franz Liszt. In dieser freudvollen Zeit der wachsenden internationalen Anerkennung seines Schaffens entstand die D-Dur-Sinfonie, auch mittelbar durch die Erfolge des Komponisten im Ausland veranlaßt, hatte doch der bekannte Dirigent Hans Richter nach einer Aufführung eines „Slowischen Tanzes“ den Wunsch geäußert, mit seinen Wiener Philharmonikern auch einmal eine Sinfonie des Meisters zu spielen. Von der Freude über die Anteilnahme, die man seinen Werken allwärts zollte, wesentlich bestimmt, entstand die Sinfonie in ungemein kurzer Zeit. Drei Wochen benötigte Dvořák für die Niederschrift der Skizze, drei weitere für die Ausarbeitung der Partitur. Am 25. März 1881 gelangte das Werk, das Hans Richter gewidmet war, durch das Orchester des tschechischen Theaters in Prag zur Uraufführung.

Die Sinfonie verleiht in keinem Takt die nationale Herkunft des Komponisten, dennoch gehört sie bereits zu jenen Werken Dvořáks, in denen er, über die starke Anlehnung an die böhmische Folklore hinauswärtend, in immer stärkerem Maße die sinfonischen Formprobleme und die harmonische Entwicklung der westeuropäischen Romantik für sein Schaffen wirksam werden ließ. Zwar läßt auch in dieser Sinfonie der Komponist Dvořák manchmal noch ein wenig die Zügel durchgehen, führt in sinnermüdender musikalischer Kraft eine thematische Erfindung nach der anderen ins Treffen und gelangt noch nicht ganz zu der Bündigung der hervorquellenden Energien, wie das in seiner letzten Sinfonie der Fall ist, die Friede aber der Erfindung, die kraftbetonte Gesund-

heit der Verarbeitung ist von so überzeugender Echtheit, daß man leichte, Herz zum kleine formale Unebenheiten in Kauf nimmt. Der tschechische Musikforscher Otakar Sourek sagte über die Sinfonie: „Satz für Satz ist sie genial stilisierte Daseinsbeobachtung, Lebensmut, Freude und Frohsinn. Dabei ist das Werk seinen Geist und Ausdruck nach urtschechisch. Mit seinen Wurzeln haftet es im Grund und Boden der tschechischen Provinz, und die Liebe des Komponisten zu diesem Boden, der ihn herangebracht hat, seine Liebe zur heimlichen Natur und zum tschechischen Volk durchwärmt und leitet jeden Gedanken des Werkes, jeden einzelnen Takt. In dieser Sinfonie leben Humor und Hochgefühl, Fröhlichkeit und Leidenschaft des tschechischen Volkes, atmet der Duft und Juchaz der Gesang der böhmischen Fluren und Wälder. Hier gibt es kein loseendes Gewölke, nicht einmal Wäldchen.“

Sind diese Worte auch für die ganze Sinfonie bestimmt, so treffen sie doch in besonderem Maße für den ersten Satz (Allegro non tanto) zu. Erst nach einem zweimaligen Auftakt kommt das frische Hauptthema zum Vorschein, von dem Hörern synkopisch begleitet. Ein Nebengedanke entwickelt sich rasch, dann kommt wieder das Grundthema im Grandioso daher. Alle weiteren Gedanken sind aus den einzelnen Motiven dieses Grundthemas abgeleitet, ohne die gleiche musikalische Frische wie dieses. Die Durchführung dient der weiteren Zusammenführung der einzelnen Gedanken, sie vermeidet große dramatische Spannungen. Die Reprise weicht nur geringfügig von der Exposition ab; eine ausgeweitete Coda führt den kraftvollen Grundcharakter des Satzes zu einem letzten Höhepunkt. Nach einem Zurückgehen in ein gehaltenes *Moderato* übertrifft eine *Fantasia*-Kadenz.

Von stimmungsvoller Gefühlswelt ist der zweite Satz (Adagio). Sub zieht der sehr suchtschöne Gedanke dahin, der in Rondoform noch einige Male wiederkehren soll. Ein wenig rascher im Tempo erklingt ein tänzerisches Thema in den Oboen, um dann einen besonders zarten Motiv zu weichen, das erst in der Dur-, dann in der Mollterz erscheint. Dieser letzte Einfall wird im Verlauf des Satzes noch zu besonders sinnlichen Steigerungen geführt.

Erstmalig in der sinfonischen Literatur dürfte es sein, daß ein richtiger Volkstanz, ein Furiant, Eingang in die sinfonische Satzfolge findet. Sourek gibt uns für den Charakter dieses Tanzes und für seine Entstehung folgende Erklärung: „Das Wort Furiant bezeichnet im tschechischen Volksmund einen Bauernburchen oder Bauer, der in allen Lebenslagen selbstbewußt seinen Marsch stellt... Ein im Milieu des begüterten tschechischen Bauentums einstmals recht verbeiteter Menschentypus, in dem sich Dünkel, Prahlucht, aber auch steifnackiger Mannesstolz zu einer unentwirrbaren Charaktereinheit vermingen. Von diesem bäuerlichen Lebens-typus erhielt der Darftanz Furiant seinen Namen, ein kurz bewegter Tanz mit wechselseitiger Taktart und scharfen, höchst bezeichnenden Akzentverschiebungen, der eben diesen menschlichen Dornstypus musikalisch-tänzerisch verinnbildlicht.“ Bekannt ist ja beispielsweise der linienförmige Furiant aus Smetanas „Verkaufter Braut“. Von ähnlichem tänzerisch animierendem Feuer ist auch der Furiant aus Dvořáks D-Dur-Sinfonie. Ganz deutlich sind die gegen den $\frac{3}{4}$ -Takt geschobenen Zweimeter erkennbar, denen dann die wirbelnde Dreiviertelfigur nachgestellt ist. Auch in der siegenten zweiten Periode sind die metrischen Bindungen verschoben. Freundlich und ein wenig pastoral gibt sich das Trio, das eine etwas dudende Beweglichkeit aufweist und deutlich zu dem dann wieder dahergehenden Furiant kontrastiert.

Das wiederum in Sonatenhauptsatzform gearbeitete Finale (Allegro con spirito) beweist mit seiner Vielzahl an thematischen Erfindungen von immer mehr sich steigender Kraftfülle und Lebenslust all die Worte, die Dvořáks Biograph über die Schönheit und den Frohsinn, die überschäumende Lebensfreude dieses prächtigen Werkes gesagt hat.

Dr. habil. Dieter Härtwig

Programmblätter der Dresdner Philharmonie - Spätjahr 1977/78 - Chefdirektor: Prof. Herbert Kegel
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Druck: GÖV, Postfach 20000, Plön - 51.25.12.2.30 T. 140 000-5.36 KVP 0,25 M

Dresdner
Philharmonie

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
1977/78

Mittwoch, den 8. Februar 1978, 20.00 Uhr

Donnerstag, den 9. Februar 1978, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

6 AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Milan Horvat, SFR Jugoslawien

Solist: Oleg Kagan, Sowjetunion, Violine

Anton von Webern
1883–1945

Passacaglia für Orchester op. 1

Peter Tschaikowski
1840–1893

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 35

Allegro moderato

Canzonetta (Andante)

Finale (Allegro vivacissimo)

PAUSE

Antonín Dvořák
1851–1904

Sinfonie Nr. 6 D-Dur op. 40

Allegro non tanto

Adagio

Scherzo, Furiant (Presto)

Finale (Allegro con spirito)



OLEG KAGAN, der Solist unseres heutigen Konzerts, der an die Stelle des ursprünglich vorgesehene Michail Wlassow getreten ist, der tagelange während einer Konzertreise durch Schweden im Dezember 1977 ganz plötzlich erkrankte, wurde 1948 geboren. Von 1953–1959 besuchte er die Musikschule des Konservatoriums in Kijew, von 1959–1963 die Musikschule des Konservatoriums Moskau und studierte von 1963–1969 am Moskauer Konservatorium bei B. Kanrow und David Ojstrach. Von 1968–1971 absolvierte er eine Aspirantur an diesem Institut. Er erlangte den 4. Preis des III. Gergew-Brascu-Wettbewerb in Bukarest 1964, den 1. Preis des Sibelius-Wettbewerb in Helsinki 1965, des 2. Preis des Tschelikowski-Wettbewerb Moskau 1966 und den 1. Preis des III. Busch-Wettbewerb Leipzig 1968. Seit 1973 ist Oleg Kagan, der einer der hervorragendsten jüngeren Vertreter der sowjetischen Geigerschule ist, Solist der Moskauer Philharmonie. Gastspiele führten ihn in viele Länder Europas und nach Japan. Der Künstler ist nicht nur ein international erfolgreicher Solist, sondern auch ein gewählter Kammermusikspieler, der besonders seit 1973 das Duospiel mit Sulejman Rikier pflegt. Diese intensive Zusammenarbeit mit Sulejman Rikier zeitigte bereits mehrere gemeinsame Schallplattenproduktionen (Violinsonaten von Mozart und Beethoven). Mit der Dresdner Philharmonie kooperierte Oleg Kagan 1968 sowie 1977 zur Bachows-Erlegung der DDM in Berlin und Götting.

MILAN HORVAT, 1918 geboren, zählt zu den prominentesten jugoslawischen Dirigenten. Er studierte zunächst Klavier an der Musikakademie in Zagreb, entschied sich jedoch später für die Dirigentenlaufbahn. 1945 beendete er seine Studien und promovierte aufwändig zum Doktor der Rechtswissenschaft. Seine künstlerische Laufbahn begann 1946 als Leiter des Sinfonieorchesters von Radio Zagreb. Anschließend leitete er als Chefdirigent über fünf Jahre das Sinfonieorchester von Dublin, und von 1956 bis 1968 stand er den Zagreber Philharmonikern vor. Mit diesem Orchester unternahm er zahlreiche Tourneen durch Europa und Amerika. 1968 wurde Milan Horvat zum Chefdirigenten des neu gegründeten österreichischen Rundfunk-Sinfonieorchesters in Wien berufen. Der Künstler machte durch viele erfolgreiche Gastspiele in ganz Europa von sich reden. Seit 1973 wirkt er regelmäßig bei den Salzburger Festspielen mit, leitete dort auch eine Dirigentenkurse. Zahlreiche Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen produzierte der Dirigent, dem viele Auszeichnungen in seinem Heimatland zuteil wurden (im J. 1969 Staatspreis I. Klasse der SFR Jugoslawien, 1967 und 1965 Preise des jugoslawischen Komponistenverbandes und des Verbandes der ausländischen Künstler). Bei der Dresdner Philharmonie gastierte er bereits im Jahre 1975.



ZUR EINFÜHRUNG

Der Österreicher Anton von Webern, als Komponist der wohl konsequenteste Schüler Arnold Schönbergs, in den Jahren 1921 bis 1934 angesehener Dirigent der Wiener Arbeiter-Sinfonieorchester, seit 1923 auch des Wiener Arbeiter-Singereins, 1945 von einem amerikanischen Besatzungssoldaten erschossen, erlebt seit den 50er Jahren eine erstaunliche Renaissance in westeuropäischen Ländern, während er zu Lebzeiten mit seiner avantgardischen Kunst in zunehmende Isolation geriet. Neben der Vokal- und Orchestermusik nimmt die Kammermusik in seinem Schaffen weiten Raum ein. Bereits sein erstes bedeutendes Werk, die Passacaglia für Orchester op. 1 aus dem Jahre 1908, komponiert zum Abschluss der Lehre bei Arnold Schönberg, zeigt bereits den charakteristischen Tonfall, die unüberhörbare Eigenart des Komponisten, seine Neigung zu kontrapunktischer Planung, zu polyphoner Verzästelung der einzelnen Stimmen, ohne daß hier schon jene später für Webern bezeichnende Tendenz zu extremer aphoristischer Kürze der Form und zur sogenannten „Klangfarbenmelodie“ (Aufteilung einer musikalischen Linie auf mehrere Instrumente) ausgebildet wäre. Mit 15 Minuten Aufführungsdauer blieb die Passacaglia seine längste Komposition. Deutlich ist die gelagte Herkunft Weberns an diesem Stück erkennbar: die späte Romantik, in die Zukunft der Weberschen Entwicklung verweist jedoch schon das in dreifachen Piano anhebende, von Pausen durchbrochene Thema der Passacaglia, die gleichsam aus dem Nichts heraufwächst, sich zu vielfältigen tönenden Formen zusammenfügt und wieder ins „Unhörbare“, ins „Nichts“ zurückinkt, vergleichbar einem Kreislauf von Werden und Vergehen. Ein „Meisterstück vollster Authentizität“, nannte Theodor W. Adorno die Komposition. „Die Passacaglia ist, wie die Form es will, ein bis in die letzte Note hinein auskomponiertes, dabei unendlich expressives Stück, farbig und doch von artemisiertem Ton. Die neudeutsche Schule, der sie durch ihren harmonischen und farblichen Reichtum und ihre leidenschaftlich ausgefallene Melodik zugehört, kennt nichts, was zugleich so schmucklos, effektiv gehalten wäre, obwohl es einmal sogar – dies eine Mal in Weberns Leben – üppig rauscht. Wie es selbstverständlich ist, ruft die Passacaglia, besonders am Anfang, von fern das Finale aus der Vierten Sinfonie von Brahms herauf. Aber sie ist weit lockerer, straussig aufgelöst. Das Material stammt aus der bis zum äußersten erweiterten, harmonisch in selbständigen Stufen des Chromas fortschreitenden Totalität des Schönbergs aus der Zeit des Zweiten Quartetts.“

Peter Tschaikowski, der große russische Meister, schrieb wie Beethoven und Brahms lediglich ein Violinkonzert, das allerdings mit 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 Claren am Genfer See begonnen und bereits Anfang April vollendet. 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 wogte schließlich Adolf Brodski am 4. Dezember 1879 in Wien unter der Leitung Hans Richters. Unfallbar will es uns heute erscheinen, daß das Werk vom Publikum ausgesetzt wurde! Die Presse war geteilter Meinung. Der gefürchtete Wiener Kritiker Dr. Eduard Hanitsch, Brahms-Verfehrer und Wagner-Feind, beging mit seiner Rezension des Tschaikowski-Konzertes wohl einen seiner kapitalsten Irrtümer. Er schrieb u. a.: „Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine gequält, gerissen, geblutet. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubenden Schwierigkeiten rein herauszubringen, weiß ich nicht, wohl aber, daß Hans Brodski, indem er es versucht, 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 Hanitschs an, das der Komponist übrigens jederzeit auswendig auflagen konnte, so sehr hätte er