



•resolner
•hilharmonie

8. ZYKLUS-KONZERT und
8. KONZERT IM ANRECHT C 1978/79

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

Donnerstag, den 29. März 1979, 20.00 Uhr

Freitag, den 30. März 1979, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

8. ZYKLUS - KONZERT und 8. KONZERT IM ANRECHT C

FRANZ-SCHUBERT-ZYKLUS

Dirigent: Jiří Bělohlávek, CSSR

Solistin: Dubravka Tomšić, SFR Jugoslawien, Klavier

Fryderyk Chopin
1810–1849

Konzert für Klavier und Orchester e-Moll op. 11

Allegro maestoso
Romanze
Rondo (Vivace)

PAUSE

Franz Schubert
1797–1828

Sinfonie C-Dur op. posth.

Andante – Allegro ma non troppo
Andante con moto
Scherzo (Allegro vivace)
Finale (Allegro vivace)



JIRÍ BELOHLÁVEK, eine der markantesten Persönlichkeiten unter den jungen tschechischen Dirigenten, wurde 1946 in Prag geboren. 1960–1966 studierte er am Prager Konservatorium die Fächer Violoncello und Dirigieren, 1966–1972 Dirigieren bei den Professoren B. Liška, A. Klima und R. Brock an der Akademie der Musischen Künste in Prag. 1968 und 1969 nahm er an Dirigentenkursen Sergiu Celibidaches in Stockholm teil. 1970 gewann er den 1. Preis in einem nationalen Wettbewerb junger tschechischer Dirigenten, 1971 den 3. Platz beim Internationalen Karajan-Wettbewerb in Westberlin. 1967–1972 war er Leiter des Kammerensembles Orchestra Puelanum Pragense; 1972–1978 wirkte er als Dirigent der Staatlichen Philharmonie Brno. Seit 1977 ist Jiří Bělohlávek Chefdirigent der Prager Sinfoniker (FOK). Ein Gastvertrag verbindet ihn seit 1977 auch mit der Komischen Oper Berlin. Er dirigierte alle führenden Orchester seines Heimatlandes und gastierte u. a. in der UdSSR, VR Polen, DDR, BRD, in den USA, in Österreich, Schweden, Norwegen, Japan, Finnland, Frankreich, Belgien, Großbritannien, in der Ungarischen VR und in der SR Rumänien. Bei der Dresdner Philharmonie ist der Künstler seit 1975 ständiger Gast.

Artur Rubinstein sagte über seine Schülerin DUBRAVKA TOMŠIĆ: „Ihre Begabung und Individualität sind groß. Welche Leichtigkeit, welch schöne Tongebung. Sie ist eine vollkommene und wunderbare Pianistin.“ Die in Dubrovnik geborene Künstlerin begann ihre Studien im frühen Alter an der Musikakademie Ljubljana. 1952 bis 1957 studierte sie an der Juillard School in New York. Nach einem Soloabend in der New Yorker Carnegie Hall 1957 bot ihr Artur Rubinstein ein Weiterstudium bei sich an, das nachhaltigen Einfluß auf ihre künstlerische Entwicklung gewann. 1967 gewann sie den 1. Preis für die beste Mozart-Interpretation während der Mozart-Tage in Brüssel. Dubravka Tomšić widmet sich neben ihrer umfangreichen Konzerttätigkeit an der Musikakademie in Ljubljana auch musikpädagogischen Aufgaben. Konzertreisen führten sie u. a. in die USA, CSSR, UdSSR, nach England, Holland, Italien, Belgien, Portugal, Österreich, Rumänien, Ungarn und in die DDR. Bei der Dresdner Philharmonie war sie bereits 1973 und 1975 zu Gast.



ZUR EINFÜHRUNG

Fryderyk Chopin, der große polnische Komponist, verlebte seine Jugend in Warschau, wo er schon frühzeitig Musikunterricht erhielt, zuerst bei Wojciech Zwywny, dann am Konservatorium bei dem Geiger und Theaterkapellmeister Joseph Elsner. Bereits im Alter von neun Jahren errang er als musikalisches Wunderkind Erfolge. 19jährig gab er seine ersten Kompositionen heraus. Im Jahre 1831 verließ Chopin, der inzwischen in Warschau als Pianist bereits zu einem Begriff geworden war, kurz vor dem Ausbruch des Aufstandes des polnischen Volkes gegen seine zaristischen Unterdrücker die Heimat und siedelte nach Paris über, wo er – von einigen Reisen abgesehen – bis zu seinem frühen Tode als gefeierter Pianist und Komponist, freundschaftlich verbunden mit bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit, wie Adam Mickiewicz, George Sand, Balzac, Heine, Liszt, Berlioz, Meyerbeer u. a., geblieben ist.

Das kompositorische Werk Chopins umfaßt fast ausschließlich Klaviermusik, aber auf diesem seinem ureigensten Gebiet schuf er eine Fülle kostbarer, unvergänglicher Musik, erschloß er vielfältige neue Ausdrucksmöglichkeiten, eine neue pianistische Technik, ja einen neuen Klavierstil. In seinen Klavierwerken, den Sonaten, Etüden, Mazurken, Nocturnes, Polonaisen, Préludes, Balladen, Walzern und Scherzi ist eine tiefe, höchst persönliche und ausdrucksstarke Aussage von echt romantischer Prägung verschmolzen mit einer glänzenden Virtuosität, die jedoch niemals wie in den Schöpfungen anderer bekannter Klaviervirtuosens des 19. Jahrhunderts, beispielsweise Fields, Hummels und Kalkbrenners, zum Selbstzweck wird. Von größter Bedeutung für Chopins Schaffen war die Volksmusik seiner polnischen Heimat, von der er sich schon seit frühester Jugend angezogen fühlte. Ein glühender Patriot, schöpfte der Komponist, den Freiheitsbestrebungen und dem nationalen Erwachen seines Volkes stets eng verbunden, aus den polnischen Volkstänzen und -liedern die farbige Harmonik, die gesangvolle, figurationsreiche Melodik und die erregende, leidenschaftliche Rhythmik, die seine Werke auszeichnen, und gab als erster dem nationalen polnischen Stil in der musikalischen Literatur Weltgeltung. Neben den von ihm besonders gepflegten intimen, lyrisch-poetischen kleinen Formen der Klaviermusik besitzen wir von Chopin auch einige wenige größere Werke für Klavier und Orchester, in denen die spezifischen Eigenschaften seines durch nationale Tradition, virtuosens Glanz und unerschöpfliche Phantasie gekennzeichneten Stiles gleichfalls zum Ausdruck kommen; so außer den zwei bekanntesten Klavierkonzerten und der Grande Polonaise Es-Dur ein Rondo à la Krakowiak, eine Fantasie über polnische Lieder und Variationen über ein Thema aus Mozarts „Don Giovanni“.

Chopin vollendete sein Klavierkonzert e-Moll op. 11 ebenso wie das f-Moll-Konzert op. 21 im Jahre 1830. Da das e-Moll-Konzert op. 11 1833 als erstes veröffentlicht wurde, trägt es allgemein die irreführende Bezeichnung 1. Klavierkonzert, obwohl es nach dem f-Moll-Konzert entstanden ist. Das am 11. Oktober 1830 in Warschau mit dem Komponisten als Solisten uraufgeführte Werk ist dem damals hochgeschätzten deutschen Klaviervirtuosens und Pädagogen Friedrich Kalkbrenner gewidmet. Diese Widmung erklärt auch die betont virtuose Anlage des klar und übersichtlich geformten Konzertes, das bezeichnendes Licht auf den Geist seines Schöpfers wirft.

Ein längeres Orchestervorspiel stellt das thematische Material des ersten, in Sonatenform angelegten Satzes vor (Allegro maestoso). Zwei Themen mit elegant-sentimentalem Charakter bieten Chopin Gelegenheit zu ornamentaler, figurativer, phantasievoll-virtuoser Arbeit. Das Klavier bemächtigt sich bald der

führenden Rolle, während das Orchester fortan – wie überhaupt in den Konzerten Chopins – nur noch untergeordnet in Erscheinung tritt. Der ganze Reichtum der schöpferischen Phantasie Chopins entfaltet sich im Klavierpart. Ein zauberhaftes Klangbild stellt der zweite Satz, eine Romanze, dar mit typischem Nocturne-Charakter. Der Komponist schrieb über diesen Satz, daß seine Stimmung „romanzhaft ruhig und melancholisch“ sei, daß er „den teuren Anblick des Fleckens Erde vor uns erstehen lassen soll, wo tausend liebe Erinnerungen sind ... So ein Hinträumen von einer herrlichen Stunde im Frühling, bei Mondenschein.“ Dem Randfinale (Vivace) gibt der Rhythmus des feurigen polnischen Volkstanzes Krakowiak sein sprühendes Gepräge. Virtuose Passagen und Läufe des Solisten führen am Schluß des Konzertes zu einem wahren brillanten Feuerwerk, zu tänzerischer Entfesselung – konsequenter Gipfelpunkt eines aus gärender, jugendlicher Leidenschaftlichkeit heraus geborenen Werkes, das die erste Schaffensperiode des polnischen Meisters beschloß.

Zu den wissenschaftlichen Ergebnissen des Schubert-Jahres 1978 gehört u. a., daß sich heute das sinfonische Werk des Meisters – wenn auch noch nicht für den Praktiker, so doch für den Wissenschaftler – erheblich anders darstellt, als es beispielsweise Otto Erich Deutsch, der Verfasser des Thematischen Katalogs Schubertscher Werke (1951), kannte. Nach einem ersten sinfonischen Entwurf aus dem Jahre 1811 vollendete Franz Schubert in den Jahren 1813 bis 1818 die Sinfonien 1–6. Danach kam es zu einem Bruch in seinem sinfonischen Schaffen. Eine Skizze von 1818, die keine Ansätze für eine Weiterentwicklung enthielt, blieb unausgeführt. Nach dreijähriger Pause entstanden in kurzen Abständen zwei Fragmente, eines in Particellform, das andere als Partiturskizze. Dieses folgte die gleichfalls unvollständig gebliebene, musikalisch höchst bemerkenswerte Komposition der h-Moll-Sinfonie, die sogenannte „Unvollendete“.

Im Frühjahr 1825 begann die Arbeit an der großen Sinfonie in C-Dur, die rund zwei Jahre in Anspruch nehmen sollte. Heute bestehen kaum noch Zweifel, daß dieses Werk, das Schubert für seine bedeutendste Sinfonie hielt, wohl identisch ist mit jener angeblich verschollenen Sinfonie, an der Schubert 1825 in Gmunden und Gastein gearbeitet haben soll, denn es ist mehr als unwahrscheinlich, daß der Komponist, der überaus kritisch an der Sinfonie C-Dur arbeitete, sich zur selben Zeit mit dem Plan zu einer weiteren Sinfonie befaßt haben sollte. Galt bisher die große Sinfonie in C-Dur als das letzte sinfonische Werk des Komponisten, ist diese Meinung aufgrund neuer Quellenforschungen (Neuordnung von Skizzen, Untersuchungen von Wasserzeichen und Papiersorten der Handschriften Schuberts) zu revidieren. Nach Abschluß der C-Dur-Sinfonie kam es nämlich 1828 zur Konzeption einer weiteren Sinfonie, (D-Dur), von der Schubert nur noch in großer Eile die ersten drei Sätze zu skizzieren beschieden war. Nach dem Scherzo (ohne Trio) bricht diese Komposition (D 936 A) ab. Der Dresdner Musikwissenschaftler und Dirigent Dr. Peter Gülke hat übrigens dieses letzte sinfonische Fragment Schuberts vervollständigt und zur Aufführung gebracht.

Mit der großen Sinfonie C-Dur „wurde – historisch gesehen – die Periode der ‚nationalen Schulen‘ auf dem Gebiet der Sinfonik eingeleitet. Schuberts Österreichertum hat darin sehr bewußte Züge angenommen: kernig im Wesen, weich in der Hülle, sinnenfreudig im Genuß, aktiv in der Entschlußkraft. Nicht zu Unrecht wurde das hochgemute Werk als ‚die Sinfonie seines Volkes‘ bezeichnet“, stellte Harry Goldschmidt einmal fest. 1840, zwölf Jahre nach dem Tode des Komponisten, erklang das Werk erstmalig unter der Stabführung Mendelssohns im Leipziger Gewandhaus.



Ihrer „himmlischen Längen“ wegen nannte Robert Schumann die Sinfonie, die er 1839 unter Schuberts Nachlaß in Wien entdeckt hatte, einen „Roman in vier Bänden von Jean Paul“ und schrieb über die Uraufführung: „Die Sinfonie hat unter uns gewirkt wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise. Daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da, sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich ... In dieser Sinfonie liegt mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud' verborgen, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen; sie führt uns in eine Region, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können.“

Unbegreiflich will es uns erscheinen, daß damals die meisten Hörer vor den Längen und Schwierigkeiten kapitulierten, während uns heute die Einmaligkeit des Werkes in der gesamten nachbeethovenischen Sinfonik voll bewußt geworden ist. Das, was die C-Dur-Sinfonie immer wieder zu einem nachhaltigen Erlebnis werden läßt, ist die rätselhafte Kraft ihrer Melodik, ist das Lebensstrotzend-Volkshafte ihres Ausdrucks. Die Melodik ist es, die den Riesenbau dieser Sinfonie trägt, nicht die Form, obwohl auch sie klassisch proportioniert ist. Man hat einmal treffend von der „pflanzenhaften Schönheit“ dieses großartigen „Liederzyklus ohne Worte“ gesprochen, der nach Harry Goldschmidt die „Zeit der Tat und Kraft“ – als poetische Idee – besingt, realistisch, national zwar, doch nicht im Sinne von Programmusik. Die C-Dur-Sinfonie zeigt Schubert auf der Höhe seiner Meisterschaft. Seine Tonsprache hat hier wohl die optimistischsten und heroischsten Elemente, deren sie fähig war, entfaltet.

Eine breit angelegte langsame Einleitung steht am Beginn des ersten Satzes. Die Hörner stimmen einen ruhigen Gesang an, das Motto gleichsam, das gegen Schluß des Satzes in einer Steigerung wiederkehrt. Holzbläser, Streicher und Posaunen tragen diese Einleitung, die allmählich in das Allegro ma non troppo übergeht mit seinem rhythmisch gestrafften Streicherthema und seinen schwerelosen Holzbläsertrials bei typischem C-Dur-Glanz. Dem Haupt- und Seitensatz folgt eine durchführungsartige Schlußgruppe. Wunderbar ist der Stimmungsreichtum dieses Satzes, das naturhafte Wachstum der einzelnen Melodien, die „tief seelisch getragene“ Dynamik (H. Werlé).

Wie eine überdimensionale Liedform mutet der zweite Satz, das Andante, an, mit seiner begnadeten Fülle von musikalischen Gedanken, die episch verströmen, österreichisch-schwärmerisch, melancholisch, verträumt-innig, aber auch energisch und immer gesund, echt, zum Herzen gehend.

Das Scherzo (Allegro vivace) gibt sich zunächst mit den rumpelnden Vierteln seines Hauptmotivs derb-palierend, aber auch heiter, grazios und mündet schließlich in eine herzhafte Wiener Ländlerweise, während das Trio in melodischem Gesang schwelgt.

Das Finale (Allegro vivace) umfaßt mehr als 1000 Takte. Immer und immer wieder stellt der Komponist seine musikalischen Einfälle vor, spürt ihren Verwandlungsmöglichkeiten nach, ohne sinfonische Auseinandersetzungen herbeizuführen. Das epische, nur von Stimmungskontrasten getragene Ausmusizieren dominiert. Farbige ist der Orchesterklang, kühn die Harmonik. Dieses Finale zeigt Schubert auf dem Gipfel seiner Themenerfindung und -behandlung. Der Hörer wird von der Innigkeit des Gefühls und von der heldischen Kraft dieser Musik zutiefst berührt. Das ist der beglückende Eindruck, den die Sinfonie immer wieder hinterläßt.

Dr. Dieter Härtwig



Franz Schuberts Werk hat lange Zeit warten müssen, ehe es in seiner ganzen Bedeutung erkannt und verstanden worden ist. Zu Lebzeiten des Komponisten war es nur ein kleiner Kreis von Freunden, der seine Größe begriff. Selbst renommierte Verlagshäuser wie Breitkopf & Härtel in Leipzig und Schott in Mainz zeigten kein Interesse an seinen Werken.

Als Schubert am 19. November 1828, 31 Jahre alt, starb, waren viele seiner Werke, darunter einige der bedeutendsten, noch niemals erklingen. Die große C-Dur-Sinfonie, die die „Gesellschaft der Musikfreunde“ für unspielbar erklärt hatte, fand Robert Schumann zehn Jahre nach dem Tode ihres Komponisten in einer Dachkammer. Ihre Uraufführung ein Jahr später im Leipziger Gewandhaus unter Felix Mendelssohn Bartholdy bedeutete den ersten entscheidenden Durchbruch für Schuberts Schaffen außerhalb der österreichischen Grenzen. Die h-Moll-Sinfonie, die sogenannte „Unvollendete“, heute kostbarster Besitz, mußte weitere drei Jahrzehnte auf ihre Entdeckung und Würdigung warten.

55 Jahre nach Schuberts Tod war endlich die Zeit reif geworden für eine erste kritische Bestandsaufnahme und Sammlung von Schuberts Lebenswerk. Diese erste Gesamtausgabe lag 1897 in 40 Bänden abgeschlossen vor, aber sie war noch weit von einem lückenlosen Überblick über alles Erhaltengebliebene aus Schuberts überreichem Schaffen entfernt. Und ihre Wirkung blieb auch nur begrenzt. Nur ein geringer Teil des Reichtums, den sie anbot, fand Eingang in die Konzertsäle und Opernhäuser, in das häusliche Musizieren. Selbst aus den mehr als 600 Liedern, die die frühere Forschung als den wesentlichen Teil

von Schuberts Werk gewertet wissen wollte, waren kaum hundert wirklich lebendiger Besitz geworden. So gewann — in breitesten Kreisen gefördert durch so verhängnisvolle Produkte wie den „Schwammerl“-Roman von Rudolf H. Bartsch und die Operettencollage „Das Dreimäderlhaus“ von Heinrich Berté — ein Schubert-Bild Gestalt, das die tatsächliche Leistung des Komponisten völlig verzeichnete, das ihn allenfalls als Meister des Liedes gelten ließ: das Bild eines biedermeierlich beschränkten, „von Musik überquellenden, gutmütigen, aber leichtlebigen und weinseligen Musikanten, der den Problemen seiner Zeit nicht nur fernstand, sondern sie nicht einmal erfaßte“ (Markgraf).

Unsere Zeit hat mit diesem verzerrten, verfälschten, verkleinerten Klischee gründlich aufgeräumt. Walther Vetter war es, der als erster mit Nachdruck die klassische Geltung von Schuberts Werk unterstrich. Otto Erich Deutsch, der verdienstvolle Wiener Musikforscher, den der faschistische Rassenterror ins Exil zwang, hatte zuvor bereits durch seine umfassende Dokumentensammlung zu Schuberts Lebensgeschichte und sein thematisches Werkverzeichnis Grundlagen für ein tieferdringendes Verständnis seiner wegweisenden schöpferischen Leistungen geschaffen, auf denen marxistische Musikwissenschaftler unserer Republik wie Harry Goldschmidt und Georg Knepler aufbauen konnten. Sie wiesen unmißdeutbar nach, welchen wachen, bewußten Anteil Schubert an dem politischen Geschehen seiner Zeit genommen hat, wie er unter dem geistigen Terror des Metternich-Regimes, unter der gesellschaftlichen Misere, der Veräußerlichung und Sinnentleerung des Lebens in den Restaurationsjahren litt, ihnen jedoch sein „Memento“, sein „Dennoch“ entgegenhielt — anders gewiß als Beethoven, aber sicher mit nicht geringerer Entschiedenheit.

Heute wissen wir, daß Schubert nichts weniger war als ein naiv unbekümmert Schaffender. Wir wissen, daß er — genau wie Beethoven — mit großem Ernst und Verantwortungsbewußtsein um jedes seiner Werke gerungen und innerhalb von wenig mehr als eineinhalb Jahrzehnten eine Entwicklung von weitem Ausmaß durchlaufen hat. Nur so war es ihm möglich, neben dem zunächst unüberwindbar erscheinenden Gipfel Beethoven sich selbst zu verwirklichen, seinen eigenen Weg zu finden — einen Weg, der weit in die Zukunft weisen sollte: auf sinfonischem und vokalsinfonischem Gebiet bis hin zu Bruckner, Liszt und Mahler, in der Kammermusik zu Schumann und Brahms und im Liedschaffen sogar noch über jene beiden Meister, über Hugo Wolf und den Schweizer Otmar Schoeck hinaus bis in die Gegenwart. Selbst Hanns Eisler und Paul Dessau und andererseits Hans Werner Henze haben es nicht verschmäht, bei Franz Schubert in die Schule zu gehen, von ihm zu lernen, wie man das Dichterwort bis in seine tiefsten Dimensionen auszuloten vermag. Und was könnte Schuberts Größe und Klassizität treffender bestätigen als gerade diese Wirkung über rund eineinhalb Jahrhunderte hinweg!

Eine Aufgabe bleibt uns noch: Schuberts Werk in seiner ganzen Breite, seinem gesamten Reichtum zu erschließen. Ihre Verwirklichung hat in unserer Republik verheißungsvoll begonnen: Mit den zahlreichen Konzerten, Vortragsveranstaltungen, Operaufführungen, Rundfunk- und Fernsehsendungen des Gedenkjahres 1978, den Aktivitäten unserer Musikverlage, die zunehmend auch bislang Unbekanntes, kaum Gehörtes in den Brennpunkt rücken. Nicht zuletzt aber auch mit der Schubert-Edition des VEB Deutsche Schallplatten, die — bisher auf 50 Langspielplatten angewachsen — neben den Hauptwerken auch den vergessenen, verkannten Schöpfungen, nicht nur der Liedkunst breiten Raum gewährt. Diese Bemühungen gilt es weiterzuführen auch über Gedenkjahre hinaus, denn noch immer bleiben Schätze von großer Kostbarkeit zu heben.

Wolfgang Hanke

Programmblätter der Dresdner Philharmonie - Spielzeit 1978/79 - Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 - 2,850 T. ItG 009-27-79 EVP —,25 M