



806 Dresden, Alaunstr. 36-40

*Konzertanrecht der
Dresdner Jugend
im Kulturpalast Dresden*

Spielzeit 1980/81

1. Anrechtskonzert

Sonntag, den 28. September 1980, 19.30 Uhr,
im Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Konzert der Dresdner Philharmonie

Dirigent: Rolf Reuter, Weimar

Solist: Pierre-Laurent Aimard, Frankreich, Klavier

PROGRAMM

Siegfried Thiele Introdution und Toccata für großes Orchester (1969)

geb. 1934

Alexander Borodin Sinfonie Nr. 3 a-Moll (unvollendet)
1833—1887 Moderato assai
Scherzo (Vivo — Trio: Moderato)
Erstaufführung

Ludwig van Beethoven Konzert für Klavier und Orchester
1770—1827 Nr. 3 c-Moll op. 37
Allegro con brio
Largo
Rondo (Allegro)

PAUSE

Felix Mendelssohn Sinfonie D-Dur op. 107 (Reformations-Sinfonie)
Bartholdy Andante — Allegro con fuoco
1809—1847 Allegro vivace
Andante
Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott
(Andante con moto) — Allegro vivace — Allegro
maestoso

Rolf Reuter 1926 als Sohn des namhaften Komponisten und Musikwissenschaftlers Prof. Dr. Fritz Reuter in Dresden geboren, studierte an der Akademie für Musik und Theater in seiner Heimatstadt bei Ernst Hintze und Fidelio F. Finke. Seine Dirigentenlaufbahn begann 1951 am Landestheater Eisenach. 1955 wurde er Musikdirektor in Meiningen. 1961—1979 wirkte er am Opernhaus Leipzig, wo er 1963 zum Generalmusikdirektor ernannt wurde. Seit 1979 ist er Musikalischer Oberleiter des Deutschen Nationaltheaters Weimar und Chefdirigent der Weimarer Staatskapelle. In seiner Leipziger Amtszeit war er zugleich Fachrichtungsleiter für Dirigieren an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“, seitdem lehrt er als Professor für Dirigieren an der Weimarer Musikhochschule. Erfolgreiche Gastspiele als Konzert- und Operndirigent führten Rolf Reuter zu Spitzenorchestern der DDR sowie u. a. nach Bulgarien, Jugoslawien, in die CSSR, nach Kuba, in die BRD, nach Italien, Frankreich, Großbritannien. Bei der Dresdner Philharmonie war er erstmalig 1976 zu Gast.

Pierre-Laurent Aimard wurde 1957 in Lyon geboren. Als 15jähriger erhielt er den 1. Preis des Internationalen Olivier-Messiaen-Wettbewerbes, nachdem er bereits mit 11 Jahren den 1. Preis des Conservatoire von Lyon, mit 14 Jahren den 1. Preis des Pariser Conservatoire gewonnen hatte. Außerdem wurde der Künstler Preisträger der internationalen Klavierwettbewerbe von Genf und Vercelli. Seine Ausbildung erhielt er durch Geneviève Lieve, Suzy Bossard, Yvonne Loriod und vertiefte sie später noch bei Paul Badura-Skoda, Wilhelm Kempff und Alexis Weissenberg. Er konzertierte in vielen europäischen Musikzentren, in den USA, in Kanada, im Vorderen Orient und in Afrika unter prominenten Dirigenten wie Bauda, Celibidache, Davis, Ozawa u. a. Seit 1976 gehört er dem von Pierre Boulez gegründeten Ensemble Intercontemporain an und arbeitet mit bedeutenden zeitgenössischen Komponisten wie Berio, Boulez, Ligeti, Stockhausen, Xenakis u. a. eng zusammen.

Zur Einführung

Siegfried Thiele, 1934 im damaligen Chemnitz geboren, studierte an der Hochschule für Musik in Leipzig Komposition (bei den Professoren Wilhelm Weismann und Johannes Weyrauch) und Dirigieren (bei Franz Jung und Heinz Rögner). 1960—1962 setzte er seine Kompositionsstudien in der Meisterklasse von Leo Spies an der Akademie der Künste der DDR in Berlin fort. Zunächst übte er eine Lehrtätigkeit an der Musikschule Radeberg und Wurzen aus. Seit 1962 unterrichtet er an der Musikhochschule in Leipzig, seit 1971 als Dozent für Komposition und Musiktheorie. 1963 übernahm er die Leitung des Leipziger Jugendsinfonieorchesters. Von 1972 an widmet er sich auch musikwissenschaftlichen Studien.

Der Komponist begann seinen schöpferischen Weg in der Auseinandersetzung mit dem Stil Carl Orffs, bis seine Handschrift nach der Beschäftigung mit der Dodékaphonie (insbesondere Webernsche Prägung) und der anschließenden Begegnung mit Witold Lutoslawski entscheidende Veränderungen und wesentliche Differenzierung erfuhr. An Kompositionen entstanden bisher zahlreiche Orchesterwerke, ferner Kammer-, Orgel- und Chormusik. Das kurze, festliche Orchesterwerk **Introduktion und Toccata** wurde 1969 im Auftrag des Berliner Sinfonieorchesters zum 20. Jahrestag der DDR komponiert und erlebte im September des gleichen Jahres im Eröffnungskonzert der Berliner Festtage seine Uraufführung unter Kurt Sanderling. Siegfried Thiele äußerte zu dem Stück:

„Introduktion: Energisch gespannte Blechbläserklänge, denen ein nachdrücklich deklamierender Charakter eigen ist, eröffnen das Werk. Tiefe Streicher wiederholen die von den Bläsern aufgestellte Melodik. Danach nehmen die Blechbläser wieder den Anfang des Werkes auf, diesmal in exponierter Lage. Von da aus wird der Höhepunkt dieses kurzen Einleitungssatzes in gleichmäßig schreitenden Halben erreicht. Ein Epilog stellt der eben gewesenen dynamischen Expansion eine aufs Pianissimo reduzierte Dynamik gegenüber.“

Toccata: Ein sich dreiteiliges Stück, das – in seiner Grundhaltung erregte und vorwärtsdrängend – verschiedene Formen lebhaft bewegten Musizierens entfaltet. Der erste Teil geht aus einem einfach rhythmisierten Kleinterz-Intervall hervor: zu Beginn des Satzes von der Pauke piano vorgetragen. Dieses Terzintervall wird bestimmend für die allmählich sich bildende Thematik dieses ersten Teiles. Dabei wird die Formung im wesentlichen von registerartigen Klangverstärkungen geprägt.

Der weniger ausgedehnte Mittelteil setzt ein mit einem weitgespannten Quartmotiv in der Tuba. Der Verlauf dieses Teiles steht im umgekehrten Verhältnis zum vorangegangenen ersten Teil der Toccata: es findet jetzt eine allmähliche Entthematizierung statt, die dazu führt, daß bloße Rhythmus- bzw. Intervallstrukturen erklingen. Energische Schlagzeug- und Blechbläserwürfe führen dann zurück zu Themengestalten des ersten Teiles. Wiederholung und Variation dieser Themengestalten sind Inhalt des dritten Teiles. Im Ausklang der Toccata wird noch einmal auf die Introduktion zurückgegriffen: die zu Anfang des Stückes aufgestellte Melodik erklingt auch am Schluß, jetzt im Fortissimo des ganzen Orchesters“.

Alexander Borodin studierte 1850–1856 an der Petersburger Militär-Medizinischen Akademie Medizin und Chemie, war zwei Jahre Militärarzt und wurde im Alter von 28 Jahren Professor der Chemie an diesem Institut. Im Jahre 1862 machte er die Bekanntschaft von Mili Balakirew, dem führenden Kopf jener Gruppe namhafter russischer Komponisten, die sich „Mächtiges Häuflein“, auch „Novatoren“, „Balakirew-Kreis“, „Neue Russische Musikschule“ genannt, zusammengeschlossen hatten, um die Ideen der russischen demokratischen Bewegung der 60er Jahre für die Musik fruchtbar zu machen und, auf dem Schaffen Glinkas und Dargomyshskis aufbauend, die Entwicklung einer eigenständigen,

auf der Volksmusik gegründeten nationalen russischen Tonkunst zu fördern. Zu dieser Gruppe gehörten neben Balakirew Cesar Cui, Mussorgski und Rimski-Korsakow. Borodin, der früh musikalisches Interesse und Talent gezeigt hatte, jedoch nie ein geregeltes Fachstudium in der Kompositionslehre betrieben, seine theoretischen Kenntnisse sich vielmehr autodidaktisch erworben hatte, gesellte sich nun dieser Gruppe bei und wurde von Balakirew, dessen Ideen ihn begeisterten, in Harmonielehre und Komposition unterwiesen. Als geschätzter Gelehrter hatte Borodin freilich für seine kompositorische Arbeit nur wenig Freizeit zur Verfügung. Sein Oeuvre ist deshalb nicht umfangreich, zeichnet sich jedoch durch einen originellen, genial-schöpferischen Persönlichkeitsstil aus mit kühnen Neuerungen in Harmonik und Rhythmik, farbenprächtiger Orientierung, mit vielfach orientalischem Kolorit und realistischer Haltung.

So wie er sein bedeutendstes Werk, die schon 1869 begonnene Oper „Fürst Igor“, nicht mehr selbst beenden konnte (die Partitur wurde nach seinem Tode von Rimski-Korsakow und A. Glasunow vollendet), so mußte er auch seine **3. Sinfonie a-Moll**, die ihn in seiner letzten Lebenszeit neben der Oper beschäftigte, als Fragment hinterlassen. Nachdem Borodin seine „Zweite“ in h-Moll 1876 abgeschlossen hatte, notierte er 1884 erste Gedanken zum langsamen 3. Satz einer neuen Sinfonie, an der er jedoch erst im September 1886 (mit dem 1. Satz beginnend) ernsthaft zu arbeiten begann. Am 7. Februar 1887 schrieb er an seine Frau: „Du weißt, daß ich eine dritte Sinfonie in embryonischer Form habe, aber es wird einige Zeit dauern, bis sie ans Tageslicht kommt, da ich eine Menge Arbeit an ‚Igor‘ habe, der langsam vorwärts kommt“. Eine Woche darauf, am 15. Februar, starb er plötzlich und hinterließ nur wenige Notizen und Manuskripte zum 1. und 2. Satz, vom 3. Satz gar nur zwei Takte (für das Andante) und nichts für das Finale, obwohl er noch wenige Tage vor seinem Ableben in Anwesenheit eines Schülers das ganze Andante (Variationen über ein geistliches Lied) und ein kräftiges Finale improvisiert hatte.

Der Komponist Alexander Glasunow (1865–1936) war dank seines phänomenalen Gedächtnisses und der überlieferten Skizzen imstande, den ersten Satz auszuschreiben und Borodins bekannte Absichten für den zweiten auszuführen, eine Orchesterbearbeitung eines einige Jahre früher geschaffenen Scherzos für Streichquartett. Dieser von Glasunow vervollständigte und instrumentierte zweisätziges Fragment der 3. Sinfonie von Borodin, das auch in unserer heutigen Aufführung erklingt, wurde am 24. Oktober 1887 in einem Gedächtniskonzert in Petersburg unter Rimski-Korsakows Leitung uraufgeführt. Nach Glasunows Überlieferung hatte Borodin seine „Dritte“ die „Russische“ genannt und versichert, daß sie sein bestes sinfonisches Werk würde. Das Werk sollte im Unterschied zu den zwei vorausgegangenen Sinfonien nicht nur einzelne russische Elemente enthalten, sondern ein direktes Bild Rußlands, eine Verallgemeinerung des National-Russischen (wie Borodin dies verstand) darstellen: im ersten Satz ein „Bild der russischen Natur und Verkörperung des russischen Liedes“, im 2. Satz ein „Bild des russischen Volkstums“, im 3. Satz „Gedanken über die Geschichte Rußlands“ und im Finale die Synthese.

Die nationalen Besonderheiten des Borodinschen Instrumentalstils sind ganz besonders deutlich im 1. Satz (Moderato assai) ausgeprägt, einem lyrisch-epi-

schön Tonstück, in dem das russische mit dem orientalischen Kolorit verbunden ist (Chromatik in den Mittelstimmen) und das gleichsam die Schönheiten der mittel-russischen Landschaft besingt.

Das Hauptthema ist zum Unterschied von den Hauptthemen der ersten Sätze der anderen Sinfonien Borodins nicht in Dur, sondern in Moll gehalten, nicht energisch und lebhaft, sondern ruhig, lyrisch-betrachtend, nachdenklich und leicht wehmütig.

Das Seitenthema dagegen besitzt einen bewegteren Rhythmus mit daktylischen Figuren. Der tänzerische, lebensfreudige, humorvolle 2. Satz, ein fünfteiliges Scherzo, hat ebenfalls russisches Kolorit, doch weist sein Fünfer-Metrum (5/8) nicht auf den Volkstanz, sondern auf den Rhythmus der Bauernsprache. Daneben sind hier Einflüsse der volkstümlichen russischen Instrumentalmusik zu bemerken.

Ludwig van Beethoven hat mit seinen fünf Klavierkonzerten, die er zunächst für sein eigenes öffentliches Wirken als Pianist schrieb, Gipfelwerke der virtuoson Konzertliteratur geschaffen. Bereits vor den ersten beiden Klavierkonzerten op. 15 und op. 19 hatte er sich mit der Komposition von Klavierwerken beschäftigt (Trios op. 1, zahlreiche Sonaten) und auf diesem Schaffensgebiet weit eher musikalisches Neuland, neue Klangbezirke erschlossen als in der Sinfonik. Die Klavierkonzerte entstanden etwa parallel zu den ersten sechs Sinfonien. Als ein Gehörleiden den Meister zwang, seine von den Zeitgenossen hochgeschätzte pianistische Tätigkeit aufzugeben, hatte er sein bedeutendstes Klavierkonzert, das fünfte in Es-Dur, bereits geschaffen und die mit dem dritten Konzert einsetzende Entwicklung seines konzertanten Schaffens von aristokratisch-gesellschaftlicher Unterhaltungskunst zum ideell-schöpferischen Bekenntnis auf den Höhepunkt geführt.

Das **3. Klavierkonzert in c-Moll op. 37** stammt in seiner endgültigen Gestaltung aus dem Jahre 1802 (Skizzen dazu entstanden allerdings bereits in früheren Jahren) und wurde mit dem Komponisten als Solisten zusammen mit der 2. Sinfonie und dem Oratorium „Christus am Ölberg“ am 5. April 1803 in Wien uraufgeführt. Es ist sicher vor allem von der Zeit der Entstehung dieses Werkes her zu begreifen, wenn Beethoven hier im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Klavierkonzerten ganz neue Töne anschlägt, diese Gattung unter ganz neue Gesetze stellt: war doch das Entstehungsjahr 1802, das Jahr des erschütternden „Heiligenstädter Testaments“, für ihn durch die menschliche Tragik seiner beginnenden Ertaubung auch in persönlicher Beziehung äußerst krisenreich und bedeutungsvoll. Aus dem c-Moll-Konzert (schon die Wahl dieser Tonart ist charakteristisch) spricht bereits der gereifte Meister zu uns, der sich in großen, leidenschaftlichen Auseinandersetzungen durch die ihn bewegenden Probleme hindurchkämpft und sie endlich überwindet. In formaler Hinsicht wird dabei in diesem Werk zum erstenmal in der Geschichte des Instrumentalkonzertes das Konzert der Sinfonie angeglichen und auch in der Verarbeitung des thematischen Materials dem sinfonischen Prinzip unterworfen. So wie beim Soloinstrument das Virtuose jetzt vollkommen in den Dienst der inhaltlichen Aussage gestellt wird, wird nun auch das Orchester aus seiner bisher größtenteils nur begleitenden

Funktion gelöst — Klavier und Orchester konzertieren im dramatischen, spannungsgeladenen Mit- und Gegeneinander in absoluter Gleichberechtigung.

Das plastisch-einprägsame, männliche Hauptthema des ersten Satzes (Allegro con brio) setzt sich aus einem aufsteigenden c-Moll-Dreiklang, einem abwärts zum Grundton fallenden Schreitmotiv und einem ausgesprochen rhythmischen Quartenmotiv zusammen, das besonders in der Coda (hier von den Pauken gespielt) wichtig für die thematische Entwicklung wird. Einen Gegensatz dazu bringt ein schwärmerisches, gesangvolles zweites Thema in der Paralleltonart Es-Dur. Nachdem das Hauptthema die orchestrale Exposition energisch beendet hat, beginnt in der an Auseinandersetzungen und Spannungen reichen, die Themen meisterhaft verarbeitenden großen Durchführung das intensive Wechselspiel der beiden Partner, das schließlich nach nach der Kadenz des Solisten in der Coda eine letzte Steigerung erfährt.

Schon rein durch seine Tonart E-Dur hebt sich das folgende, innig-schöne Largo merklich von den Ecksätzen ab. Der dreiteilig angelegte Satz, von dem eine gelöste, feierlich-ruhevolle Stimmung ausgeht, setzt solistisch ein; das zuerst vom Klavier vorgetragene Thema ist von klassischer Größe und Erhabenheit. Im Zwiegespräch mit dem Orchester wird es dann durch das Soloinstrument mit feinem, filigranhaften Figurenwerk umspielt. Harfenähnliche Arpeggien des Klaviers umranken im Mittelteil des Largos den Gesang der Flöten und Fagotte, bis in der Reprise wieder die Ornamentik des begleitenden Soloinstrumentes, jetzt noch reicher angewendet, kennzeichnend wird.

Der lebhafte, humorvoll-energische Finalsatz, ein Rondo, führt in die Haupttonart c-Moll zurück. Wiederum beginnt der Solist mit dem Hauptthema, das zupackend-trotzige Züge trägt und im Verlauf des Satzes im geistvollen Dialog zwischen Orchester und Klavier mit Varianten immer wieder auftaucht, wobei interessante harmonische Rückungen, eigenwillige Modulationen charakteristisch sind. Nach einer zweiten kurzen Kadenz des Klaviers findet ein Wechsel von Takt, Tempo und Tonart statt. Die stürmische Coda (Sechsstücktakt, Presto) schließt in strahlendem C-Dur schwungvoll und glänzend das Konzert ab.

Im Sommer 1830, wenige Wochen vor seiner Abreise nach Italien, vollendete **Felix Mendelssohn Bartholdy** seine **Sinfonie D-Dur**, die „**Reformations-Sinfonie**“, die aus Anlaß des 300. Jahrestages der Augsburgischen Konfession geschrieben wurde, aber erst 20 Jahre nach des Komponisten Tod als op. 107 im Druck erschien. Der 21jährige Komponist verfolgte das Ziel, mit diesem Werk, das heute leider nur noch selten zu hören ist, den Ernst, den kämpferischen Geist und die volkstümliche Kraft der protestantischen Bewegung jener Zeit darzustellen.

Bereits die langsame Einleitung verrät mit dem Zitat des „lutherischen Amen“ (das sogenannte Dresdner Amen, wie es Richard Wagner im „Parsifal“ zitiert), die Thematik. Das daraus abgeleitete Quint-Intervall wird zur Keimzelle des Allegro con fuoco. Der Satz ist erfüllt von kraftvollen Auseinandersetzungen, von leidenschaftlicher Streitbarkeit für die gerechte Sache des „gemeinen Mannes.“

Der zweite Satz (Allegro vivace) gibt mehr ein unmittelbares Bild der Reformationsepoch. Seine Beschwingtheit und sein Frohsinn erinnern an die Schwänke und Fabeln, an das ausgelassene Treiben in den Handwerkerstuben der beginnenden Neuzeit, während im Trio besinnlichere, ja ein wenig pastorale Töne anklingen.

Das Andante mit seinem rezitativischen Charakter spiegelt in seiner Erregtheit die nervöse widerspruchsvolle Zeit. Mit dem Zitat des Luther-Chorals „Ein' feste Burg“, der „Marseillaise des Bauernkrieges“ (Engels), wird das Finale eröffnet und beschlossen. Wiederum steht das kämpferische Moment, der progressive Charakter dieser frühbürgerlichen Revolution im Vordergrund, der Ansturm gegen die reaktionären Widersacher und der endliche Sieg über sie. Mendelssohns „Reformations-Sinfonie“ ist ein Bekenntnis des jungen, legitimen Fortsetzers deutscher, klassischer Tradition zu Gegenwart und Zukunft.

Nächstes Konzert:

Dienstag, den 14. Oktober 1980, 19.30 Uhr

Programmänderung

Es gastiert in diesem Konzertanrecht Frank Schöbel mit der Gruppe ETC,
Dina Straat und der Cantus-Chor

Preis des Programmheftes 0,25 M

III 9 92 JtG 059 16 80