



5. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1980/81

5.
AUSSERORDENTLICHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Mittwoch, den 21. Januar 1981, 20.00 Uhr

Donnerstag, den 22. Januar 1981, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Johannes Winkler

Solistin: Mirka Pokorná, CSSR, Klavier

Franz Schubert Sinfonie h-Moll (Unvollendete)
1797–1828

Allegro moderato
Andante con moto

Aram Chatschaturjan Konzert für Klavier und Orchester
1903–1978

Allegro ma non troppo e maestoso
Andante con anima
Allegro brillante

PAUSE

Alexander Skrjabin Le Poème de l'Extase op. 54
1872–1915



MIRKA POKORNÁ, eine der führenden Pianistinnen der CSSR, studierte an der Prager Akademie der musischen Künste bei Prof. Ilona Stepanová-Kurzová und vervollkommnete ihre Ausbildung später bei Prof. Bruno Seidhofer in Wien. Ihre erste internationale Bestätigung erhielt sie 1951, als sie zu den Preisträgern des Smetana-Wettbewerbes anlässlich des „Prager Frühlings“ sowie der Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Berlin gehörte. Seit 1956 führte sie ihre Karriere u. a. in alle Musikzentren Europas, nach In-

dien und Japan. Sie spielte zahlreiche Schallplatten- sowie Rundfunk- und Fernsehaufnahmen ein. Zunächst ständige Solistin der Staatlichen Philharmonie Brno, ist sie heute Solistin der Prager Sinfoniker. Neben ihren umfangreichen Konzertverpflichtungen in aller Welt ist sie auch pädagogisch tätig, so in Prag und München. Bei der Dresdner Philharmonie war sie bereits in den Jahren 1959, 1966 und 1975 zu Gast und produzierte 1965 mit dem Orchester Chatschaturjans Klavierkonzert und Prokofjews 1. Klavierkonzert für Eterna.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Die Kunst des großen österreichischen Komponisten Franz Schubert war in ihrem Ideengut, ihrem Gestaltungswillen durchaus nach der Wiener Klassik verbunden, wurde jedoch durch die Erscheinungen der politischen Restaurations-Epoche in Sujetwahl und Formensprache beeinflusst. Dennoch überwog nicht Pessimismus und Weltschmerz, obgleich vorhanden in seinem Schaffen, sondern vielmehr die Absicht, durch Phantasie und poetischen Realismus die „miserable Wirklichkeit“ seiner Zeit zu verschönern.

Die Unvereinbarkeit zwischen Kunst und Leben, Wahrheit und bürgerlicher Wirklichkeit seiner Zeit erkannte Schubert um so mehr, je reifer er wurde. Seit 1819 bemächtigte sich dieser tragische Antagonismus seines Liedschaffens, seiner Kammermusik und schließlich seiner Sinfonik. Wie der schmerzlich-heftige Streichquartett-Satz c-Moll aus dem Jahre 1820 blieb auch die Sinfonie h-Moll von 1822 ein Torso und ging als Schuberts „Unvollendete“ in die Musikgeschichte ein. Zwingende äußere Gründe für die Nichtvollendung des Werkes gab es nicht. Daß Schubert es nicht zum Abschluß brachte, lag wohl an der noch nicht überwundenen Unschlüssigkeit seiner Haltung: Auf der einen Seite spürte er die Übermächtigkeit jener für ihn neuen und schmerzhaften gesellschaftlichen Erkenntnis, auf der anderen Seite konnte er sich nur zögernd von einer alten Illusion lösen, vom ungetrübten Leben in der Kunst. So müssen wir uns mit den zwei vollendeten Sätzen der Sinfonie begnügen, die uns Schuberts Durchbruch zu einer neuen, konflikthaften sinfonischen Sprache belegen, deutlich am Beethovenschen Vorbild orientiert und doch eigenständig. Wirklich tragische Gedanken finden in dem ergreifenden Werk Ausdruck. Nicht die Zerwürfnisse mit dem Vater bilden, wie vielfach angenommen wurde, den Kern des dargestellten Konflikts, sondern seine tragische Lebenserfahrung, daß seine humanistische Lebensverbundenheit unvereinbar war mit den sich unaufhaltsam durchsetzenden kapitalistischen Produktionsverhältnissen, wenn ihm auch diese Ursache zu seinem Konflikt mit der Welt letztlich undurchschaubar blieb. Halten wir uns an seine Worte: „Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilte mich

die Liebe und der Schmerz“ — darin liegt auch der Leitgedanke seiner „Unvollendeten“ beschlossen.

Das der Sinfonie in den Bässen gleichsam mottohaft vorangestellte düstere achttaktige Thema, das in der Durchführung und der Coda des ersten Satzes (Allegro moderato) eine große Rolle spielt, läßt diesen Leitgedanken deutlich werden. Nach einem schmerzlichen Klagegesang in Oboen und Klarinetten, einem Hornruf stimmen die Celli, dann die Violinen eine wunderbare Ländlermelodie an, die so recht Herzlichkeit, Wärme und Volkstümlichkeit demonstriert, deren Schubert fähig war. Aber dieser Gesang von der Liebe wird von brutalen *fortissimo*-Schlägen des Orchesters unterbrochen, bis die Melodie wieder Kraft findet, sich durchzusetzen. Wie schon die Exposition spiegelt auch der weitere dramatische Verlauf des ersten Satzes die „Zerteiltheit“ in Schmerz und Liebe wider. Das fatalistische Mottomotiv verwandelt sich in ein heroisches Kampfmotiv. Doch den heftigen Kämpfen und Auseinandersetzungen ist kein Sieg beschieden. Mit drei gebieterischen Schlägen scheint der Schmerz über die Liebe zu siegen, der Tod über das Leben. Der zweite Satz (Andante con moto) versucht fern von den Kämpfen des ersten Satzes einen Märchenfrieden zu gestalten, seine träumerische Ruhe vor dem Einbruch des Schmerzes, der Realität zu bewahren. Eine friedvolle Kantilene vermag denn auch im ersten Teil den Eindruck tiefer Ruhe und Ergebenheit zu erzeugen. Doch bald kommt es wieder zu einer großen Klageszene. Der Schmerz bricht erneut auf, bis er sich abermals in Liebe verwandelt. In der Reprise scheint dann die Verzweiflung noch gesteigert, bis eine endgültige Besänftigung in Wohlklang und Frieden eintritt.

Aram Iljitsch Chatschaturjan, neben Prokofjew und Schostakowitsch der wohl bedeutendste sowjetische Komponist, wurde 1903 in Tiflis (heute Tbilissi) geboren und verstarb im Jahre 1978 in Moskau. Er studierte ab 1922 in Moskau die Fächer Violoncello und Komposition, zunächst an der Gnessin-Musikschule, dann am Konservatorium bei Nikolai Mjaskowski, dessen Aspirant er 1937 wurde. Bereits 1939 bis 1948 wirkte er in leitender Stellung beim Sowjetischen Komponistenverband, dessen Sekretär er 1957 wurde. Seit 1950 trat er auch als Dirigent eigener Werke im In- und Ausland hervor, so bei der Dresdner Philhar-

monie in den Jahren 1964 und 1967. Seit 1951 lehrte er als Professor für Komposition am Moskauer Konservatorium und am Gnessin-Institut. Er war korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste der DDR.

Die von vielen russischen Komponisten schon des 19. Jahrhunderts angestrebte Einschmelzung orientalischer Volksmusik in europäische Formen wurde in unserer Zeit erstmals durch den Armenier Aram Chatschaturjan vollgültig realisiert. „Wie sehr sich mein Geschmack späterhin auch gewandelt und vervollkommen hat“, bekannte der Komponist, „die Hörerfahrung, die ich seit Kindesbeinen aus dem lebendigen Umgang mit dem Volk bezogen habe, der natürliche Nährboden meines Schaffens geblieben.“ Im damaligen Tiflis nahm der junge Handwerkersohn fasziniert die vielfältige Volksmusik um sich auf: Melodien und Instrumente aus Transkaukasien und Mittelasien, russische, tatarische und türkische Weisen. In seiner weiten Einstellung zur Folklore erinnert später der Komponist an Bartók; aus jenem folkloristischen Konglomerat, gegossen in traditionelle Formen der europäischen Schule, kommt der unwiederholbare Reiz seiner Klangsprache. — Die Moskauer Studienzeit machte ihn dann mit der — schier überwältigenden — russischen und ausländischen Musikliteratur vertraut; ein erstes Konzerterlebnis mit Beethovens Neunter und Rachmaninows 2. Klavierkonzert 1921 erweckte den leidenschaftlichen Wunsch, „meine musikalischen Einfälle professionell, mit allem mir erreichbaren Können und mit höchstmöglicher Meisterschaft zum Ausdruck zu bringen“. Nicht zufällig erscheint hier Rachmaninows Name: beide Komponisten behandeln das Klavier ähnlich volltönig, orchestral, beider Klangsprache ist durchweg expansiv, drängt nach außen. Der Unterricht bei M. Gnessin und am Konservatorium brachte Chatschaturjan ferner Stil und Werke von Skrjabin, Ravel, Debussy u. a. nahe.

„Mich reizt die Universalität des Klaviers, seine überreichen, vielfältigen Ressourcen, welche die ganze Breite der menschlichen Gefühle wiederzugeben gestatten“, sagte der Komponist einmal. Kein Wunder, daß zwei Klavierwerke es zunächst waren, die seinen Namen weithin bekannt machten: die Klaviertokkata von 1932 und das Klavierkonzert von 1936, das im gleichen Jahre von Lew Oborin, dem es gewidmet ist, in Moskau uraufgeführt wurde. Die für den Stil des Komponisten charakteristischen Züge zeigen sich im Klavierkonzert im Nationalkolorit der Thematik, in der

Instrumentierung (die an das Timbre nationaler Volksinstrumente Transkaukasiens erinnert), in der rhythmischen Struktur (mit den plötzlichen Unterbrechungen rhythmischer Verläufe), in der neuartigen Verbindung der klassischen Konzertform mit heutiger Ausdrucksgestaltung. Der Klavierpart, voll pianistischer Virtuosität, und das brillant geführte Orchester stehen in echtem Wettstreit.

Der erste Satz (Allegro maestoso) beginnt mit einem männlich-kraftvollen Thema. Das zweite Thema schwingt liedhaft-breit aus. Die Oboe spielt die Melodie und scheint die „Duduki“, ein Nationalinstrument, nachzuahmen, während man aus den Klängen der Bratschen das Timbre der Kemantschen heraushört. Es ist ein Thema von jener Grazie, wie sie den armenischen lyrischen Volkslied- und Volkstanzmelodien eigen ist.

Der zweite Satz (Andante con anima) ist bezeichnend für Chatschaturjans Instrumental-lyrik. Er hat liedartig-romanzenhafte Form, beginnt mit einer kurzen, nachdenklich gestimmten Introduction. Dann klingt das schöne lyrische Thema auf, das, wie die alten Gesänge der Aschugen, erhabenen Charakters ist. Dieser ganze Satz steht der armenischen Volkslyrik sehr nahe, jenen alten Balladen, in denen zarte Landschaftsbilder und Liebesempfindungen zum poetischen Ganzen verschmelzen sind.

Das Finale (Allegro brillante) ist nach den Worten des Komponisten ein Rondo, obwohl die entwickelte Kadenz im durchführungsartigen Mittelteil an die Form des Sonatensatzes erinnert. Im ganzen Satz herrscht ausgelassene Fröhlichkeit. Das strahlende, tatkatholische und tänzerische Hauptthema steht einer liedhaft-improvisierenden, erregten Episode gegenüber. Das Konzert endet mit nachdrücklichem Hervorheben des männlich-pathetischen Themas aus dem ersten Satz. Dieser thematische „Brückenschlag“ gibt ihm die innere Einheit.

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin ist die letzte geniale Erscheinung der bürgerlichen Musik im zaristischen Rußland. Er wurde am 6. Januar 1872 in Moskau als Sohn eines Diplomaten geboren. Die Mutter, die bald nach der Geburt des Sohnes starb, war eine begabte Pianistin, eine Schülerin von F. Leschetizki und A. Rubinstein. Der Junge wurde zuerst im Kadettenkorps erzogen, besuchte aber dann das Moskauer Konservatorium, wo

er bei Arenski und Tanejew Komposition studierte, ab seines ausgezeichneten Gehörs und seines guten Gedächtnisses viel bewundert. Schon als Konservatorist hatte Skrjabin eine erfolgreiche Konzertreise ins Ausland unternommen. Nachdem er 1892, mit der goldenen Medaille ausgezeichnet, das Konservatorium verlassen hatte, führten ihn weitere Reisen durch ganz Europa; längere Zeit hielt er sich in der Schweiz, in Holland, in Belgien und Frankreich auf. Von 1898 bis 1904 war er als Lehrer für Klavier am Moskauer Konservatorium tätig. Dann unternahm er wieder Konzertreisen durch Europa und Amerika, wo er überall als Pianist und vornehmlich als Interpret seiner eigenen Werke gefeiert wurde. Die Kritik war oft uneinheitlich, die einen feierten das, was andere verurteilten, als die besondere, unnachahmliche Eigenart seines Spiels: „Irgendwie intim – so, als ob er improvisiere, als ob er seine geheimsten Eingebungen sich selbst anvertraue... Er ähnelt seinem geistigen Vorgänger Chopin...“

Im Jahre 1911 kehrte Skrjabin nach Rußland zurück und lebte dort bis zu seinem Tode, nachdem er im Jahre 1914 noch einmal eine Reise nach England unternommen hatte. Im Frühjahr 1915 konzertierte er in Kiew und Petragrad. Nach Moskau zurückgekehrt, erkrankte er plötzlich. Er starb am 14. April 1915 an Blutvergiftung.

Als die Revolution von 1905 in Rußland unter den Schüssen der zaristischen Truppen zusammengebrochen war, stellte sich die bürgerliche Intelligenz zum größten Teil auf die Seite der Gegenrevolution. „Sie suchte“, wie es in der sowjetischen Enzyklopädie heißt, „in Erfüllung der ihr durch das reaktionäre Bündnis mit der Zarenregierung gestellten Aufgaben, die Massen vom revolutionären Kampfe abzulenken und ihr Bewußtsein durch eine philosophische Mystik, die Predigt des Imperialismus und einen sich anarchistisch gebärdenden Individualismus zu vernebeln“. Die Revolution wurde als ein Zerstörungswerk des „Pöbels“ geschildert.

Dieses Sich-Zurückziehen vor der Wirklichkeit des Lebens „in eine bessere Welt“ (Schuberts Lied „An die Musik“) stellen wir nicht nur im zaristischen Rußland, sondern in ganz Westeuropa fest. Auch der Komponist Skrjabin ließ sich davon beeinflussen. In seinen „Promethischen Phantasien“ bekennt er sich zu einem schrankenlosen Solipsismus, den Lenin bekanntlich in seiner Schrift „Materialismus und Empiriekritizismus“ ad absurdum geführt hat. Auch Skrjabin vertrat die Ansicht, daß die Welt

nicht in Wirklichkeit besteht, sondern „das Resultat meiner schöpferischen Tätigkeit, meines (freien) Willens“ ist.

Dieser Hang zum Individualismus, zum Skeptizismus, zur Mystik tritt allerdings erst in der dritten Periode seines Schaffens, die die Werke von Opus 60 an umfaßt, entscheidend zutage. In Werken wie dem Klavierkonzert, der 1. und 2. Sinfonie, in den ersten Klaviersonaten bejaht Skrjabin durchaus die große realistische Tradition der russischen Musik. In den Sinfonien gestaltet er das Urthema aller Sinfonik: „Durch Nacht zum Licht – durch Kampf zum Sieg“ mit großer Überzeugungskraft.

Die zweite Periode seines Schaffens, von Op. 30–60, kann man mit Recht die „Tristan“-Periode nennen. Hier knüpft er an das Wagnerische Musikdrama der Liebe an, nicht nur in der musikalischen Gestaltung, sondern auch in der Aussage. Dahin gehört vor allem das Zentralwerk dieser Periode, „Le Poème de l'Extase“, op. 54, entstanden im Jahre 1908, das Skrjabin gelegentlich seine 4. Sinfonie genannt hat. In Wirklichkeit ist es ein großangelegter Sonatenhauptsatz, der allerdings den Umfang einer ganzen Sinfonie hat. Der Komponist selbst hat als die Grundzüge der Komposition genannt: „Höchstes Raffinement und überwältigende Großartigkeit“. Wir dürfen hinzufügen, daß letztere an die stolze russische Sinfonie-Tradition anknüpft, ersteres zeitbedingt ist. Daß die „Großartigkeit“ letzten Endes obsiegt, macht den ethischen Wert des Werkes aus, dessen künstlerische Qualitäten außer allem Zweifel stehen. In einer langsamen Einleitung erklingt zunächst, von drei Flöten vorgestellt, das Thema der Sehnsucht, die Solovioline nimmt es auf, und schon erscheint, etwa im gleichen Sinne, in der Klarinette das Thema des Traumes als erstes Thema des Hauptsatzes. Zu ihm gehört auch das etwas kurzatmige Thema (mehr ein Motiv) des Schwebens, rhythmisch akzentuiert in der Flöte. Der Seitensatz kehrt wieder zu langsamer Bewegung und zur Stimmung des Anfangs zurück. Der Schlußsatz erweist sich als das Kernstück des Werkes. Denn hier erklingen direkt hintereinander in der Trompete das Thema der Willensstärke mit einem auffallenden Triolenteil und dem ungewöhnlichen Septsprung sowie das Thema der Selbstbehauptung, ebenfalls in den Trompeten, das merkwürdigerweise an das Hauptthema des ersten Satzes in Bruckners Achter Sinfonie erinnert, freilich einen ganz anderen Charakter hat. In der dann beginnenden Durchführung werden alle Themen herangezo-

gen und in kunstvollster Weise miteinander in Beziehung gesetzt. Immer neue Orchesterfarben werden dem exorbitant großen Instrumentalkörper entlockt, immer wieder wird der Triller, sowohl in den Holzbläsern wie in den Streichern, als Hilfsmittel ungewohnter Klänge herangezogen, immer mehr aber auch bestätigt sich in dem Kampf zwischen Dunkel und Licht mit dem Thema der Selbstbehauptung der Sieg des Lichts. Mit einem Lento beginnt die Reprise, die die Themen der Exposition vielfach verändert, ihnen oft einen ganz anderen, immer fesselnden Charakter gibt. Auch hier immer größere Steigerungen, die mit für die „Tristan“-Periode so bezeichnenden Vortragsforderungen

„Mit einer Wollust, die immer ekstatischer

wird“ gefordert werden, bis schließlich die Coda mit dem Übermaß eines Riesenorchesters, in das nun auch die Orgel eintritt, den Sieg des Lichtes endgültig verkündet. Damit ist der Gedanke zum Ausdruck gebracht, den der Komponist in den ursprünglich der Partitur vorangestellten Versen folgendermaßen formuliert hat:

„Ich rufe euch zum Leben auf, heimliche Bestrebungen!
Ihr, die ihr versunken seid in dunklen Tiefen
Des schöpferischen Geistes, ihr, öngstliche Keime des Lebens, euch bringe ich Kühnheit.“



VORANKÜNDIGUNG:

Mittwoch, den 25. Februar 1981, 20.00 Uhr (AK/J)
Donnerstag, den 26. Februar 1981, 20.00 Uhr (Freiverk.)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Herbert Kegel
Solistin: Cécile Ousset, Frankreich, Klavier

Werke von Ravel und Mahler

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Der Einführung in das Klavierkonzert von A. Chatschaturjan liegen Beiträge von Christof Rüger und Elisabeth Dattel (aus den Konzertbüchern Klavier- und Orchestermusik) zugrunde, den Text über A. Skrjabin und das „Poème de l'Extase“ verfaßte Prof. Dr. Karl Laux

Spielzeit 1980/81 – Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel

Druck: GGV, Prod.-Stätte Pirna III-25-12 ItG 009-97-80
EVP –,25 M