

und die das kompositorische Grundmaterial für alle Fabeln bildet, wird allmählich immer mehr reduziert. Die verschiedenen Stimmen enden zu unterschiedlichen Zeiten mit Repetitionen eines Tones. Damit begründet die Melodie ihre Ausdrucksfähigkeit; es triumphiert die Härte von Pauken und Schlagwerk.

In Fabel 4 Der Schächer und die Nachtigall versucht sich immer wieder eine – vielfach an die Worte „Singe doch“ gekoppelte – Melodie großer Intervalle gegen die hartnäckige gleichartige Stärfunktion des gedämpften Bläsa (mit Repetitionen und kleinen Intervallen) sowie des Schlagwerks durchzusetzen; Scheitern vergeblich!

„An Erde – zunächst gleichsam unhörbar – eine große melodische Linie der Streicher und später der Bläser doch die Oberhand gewinnt, mit einem leise verklingenden Schluß zum Nachdenken auffordernd.“

Lessing-Fabeln

Der Bär und der Elefant

„Die unverständigen Menschen!“ sagte der Bär zu dem Elefanten. „Was fordern sie nicht alles von uns besseren Tieren! Ich muß noch der Musik tanzen, ich, der ernsthafte Bär! Und sie wissen doch nur allzuwohl, daß sich solche Pöksen zu meinem ehrwürdigen Wesen nicht schicken; denn warum lachen sie sonst, wenn ich tanze?“

„Ich tanze auch noch der Musik“, versetzte der gelehrte Elefant, „und glaube, ebenso ernsthaft und ehrwürdig zu sein als du. Gleichwohl haben die Zuschauer nie über mich gelacht; frivole Bewunderung bloß war auf ihres Gesichtern zu lesen.“

„Glaube mir also, Bär, die Menschen lachen nicht darüber, daß du tanzt, sondern darüber, daß du dich so abern dazu ansiehst.“

Die Grille und die Nachtigall

„Versichre dich“, sagte die Grille zu der Nachtigall, „daß es meinen Gesang gar nicht an Bewundern fehlt.“ – „Neine sie mir doch“, sprach die Nachtigall. – „Die arbeitsamen Schrittmacher“, versetzte die Grille, „hören mich mit vieler Vergnügen, und daß dieses die nützlichsten Leute in der menschlichen Republik sind, das wirst du doch nicht leugnen wollen?“

„Das will ich nicht leugnen“, sagte die Nachtigall, „aber deswegen darfst du auf ihren Beifall nicht stolz sein. Ehrlichen Leuten, die alle ihre Gedanken bei der Arbeit haben, müssen ja wohl die feinem Empfindungen fehlen. Bilde dir also ja nichts eher auf dein

Lied ein, als bis ihm der sorglose Schächer, der selbst auf seiner Fäße sehr lieblich spielt, mit stillen Entzücken lauscht.“

Die Schwalbe

In den ersten Zeiten war die Schwalbe ein ebenso reichlicher, melodischer Vogel als die Nachtigall.

Sie ward es aber bald müde, in den einsamen Büschen zu wohnen und da von niemand als dem fleißigen Landmann und der unschuldigen Schächerin gehört und bewundert zu werden. Sie verließ ihre demütigere Freundin und zog in die Stadt. – Was geschah?

„Weil man in der Stadt nicht Zeit hatte, ihr göttliches Lied zu hören, so verlor sie es nach und nach und lernte dafür – bauen.“

Der Schächer und die Nachtigall

„Singe doch, liebe Nachtigall!“ rief ein Schächer der schwägenden Sängerin an einem lieblichen Frühlingsabend zu. „Ach“, sagte die Nachtigall, „die Fälsche mögen sich so laut daß ich alle Lust zum Singen verliere. Hörst du sie nicht?“

„Ich höre sie freilich“, versetzte der Schächer, „Aber nur dein Schwaigen ist schuld, daß ich sie höre.“

Sergej Prokofjews Arbeit an 3. Klavierkonzert C-Dur op. 26 erstreckte sich über mehrere Jahre. Erste Pläne des Komponisten reichten bis ins Jahr 1911 zurück, 1913 wie auch 1916 und 1917 folgten weitere Versuche, doch erst 1921 wurde die Komposition unter Einbeziehung zweier Themen eines „liquidierten“ Streichquartetts in das Finale abgeschlossen und erlebte ihre Uraufführung am 16. Dezember 1921 in Chicago mit Prokofjew als Solisten. In der Sowjetunion gelangte das Konzert im Herbst 1923 zur Erstausführung. Der sowjetische Musikwissenschaftler Boris Asafjew äußerte, daß das Werk „ungewöhnlich klar und weitgepaart klingt, rassistisch, wenn es auch nicht direkt nationale Themen enthält, keine beabsichtigten Stillestimmungen ... In diesem Konzert hat die außerordentlich reiche Begabung Prokofjews jene Tiefe der Entwicklung und der Ausdruckskraft erreicht, auf der sich das nicht erkaltende Feuer jugendlichen Temperaments verwegener Anruf und herausfordernder Tan becken Ansehens vereinigt mit beginnender männlicher Reife und Weisheit.“ Nach Angaben des Komponisten ergibt sich folgende Einführung in das galizisch funkelnnde, heitere, von kraftvoller, lebensbejahender Vitalität erfüllte Werk:

„Der erste Satz beginnt mit einer kurzen Einleitung (Andante), in der ein lyrisch-melancholisches Thema von der Soloklarinette gespielt und von den Violinen einige Takte weitergeführt wird. Doch bald wechselt das Zeitmaß zum Allegro. Sechzehntel-Passagen der Violinen führen zur Aufstellung des kraftvoll-brillanten Hauptthemas im Klavier, das dann zwischen Orchester und Solisten weitergespielt wird. Eine unbegleitete Akkordfolge des Klaviers leitet das ausdrucksvolle zweite Thema ein (Oboe mit Puzikerbegleitung), das später vom Klavier übernommen und verarbeitet wird. Am Höhepunkt des Satzes ändert sich das Zeitmaß (Andante), und das Thema der Einleitung erklingt fortissimo im vollen Orchester. Auch das Klavier tritt hinzu. Die Wiederholung des Allegro-Tempos bringt Haupt- und Seitentempo in brillanter Ausarbeitung. Ein mitreißendes Crescendo bringt den Satz zum Abschluß.“

Der zweite Satz bildet ein Thema mit fünf Variationen. Zuerst erscheint das tänzerisch-marschartige Thema im Orchester (Andantino). Die erste Variation löst sich in einer Trillerkette des Klaviers auf, die beiden nächsten Variationen werden von brillanten Passagenwerk des Solisten und thematischen, zum Teil karikierenden Einwüfen des Orchesters bestimmt. Die nächste Variation ist verhalten und poetisch, die Schlußvariation kraftvoll und energiegel. Nochmals erklingt das Thema im Orchester, von glänzenden Akkordketten des Klaviers variiert.

Das Finale (Allegro ma non troppo) beginnt mit einem staccato-Thema der Fagotte und pizzicato-Streicher, das von ungeheuren Einsatz des Klaviers unterbrochen wird. Ein spannungsreiches und harmonisch kühnes Kontextieren hebt an. Schließlich benützt sich der Solist des Hauptthemas und steigert es zu einem Höhepunkt, dem nach Rückgang von Tempo und Lautstärke ein neuer Holzbläsergedanke folgt. Auch das Klavier bringt ein neues Thema, das in seiner heftigen Ironie dem Charakter der Komposition entspricht. Nach einer Verarbeitung des neuen Materials beschließt eine brillante Coda das Werk.“

Über sein populärstes Werk, den Bolero, schrieb Ravel: „1928 habe ich auf Wunsch von Frau Ida Rubinstein einen ‚Bolero‘ für Orchester komponiert. Es ist ein Tanz in sehr gemächlicher Bewegung und stets gleichmäßig, sowohl in der Melodie und der Harmonik wie

in seinem Rhythmus, der die Trammel unauflösblich markiert. Das einzige Element der Abwechslung bringt hier das orchestrale Crescendo.“ Das Werk, das man einmal treffend ein „perpetuelles Karussell der Klänge“ genannt hat, wurde zum erstenmal am 20. November 1928 zusammen mit „La valse“ als Ballett in der Choreographie Ida Rubinstein an der Pariser Oper aufgeführt. An diesem Tage trat es seinen wahrhaft triumphalen Weg durch die Konzertsäle der Welt an, seinen Schöpfer schlagartig berühmt machend, der es auch selbst gern dirigierte, eigenartig trocken, gleichmäßig, beinahe langsam im Tempo. Die Interpretation des „Bolero“ hat die Musikwissenschaft vor ein interessantes Problem gestellt. Nennt ihn Roland-Manuel eine „Spracherei seines Schöpfers“, so wirft der Musikwissenschaftler Jules van Ackere den Begriff „Mythifikation“ in die Debatte, erwähnt aber zugleich selbst die Möglichkeit, daß es sich auch um eine einfache Schatzkammer einer faszinierenden Kenntnis des Orchesters handeln könnte. Suarez verweist sogar, in „Bolero“ das klingende Bild des unheilbaren Leidens zu sehen, das Ravel's Vorstand in seinem Lebensabend carquoilte, eine Art tragischen Totenanzugs, das Bekanntnis eines Alpdrucks. Diese Deutungsversuche streben bewußt über die Angabe des Komponisten hinaus, der seinen „Bolero“ lediglich als Instrumentationstudie auffaßte.

Obwohl diese Bescheidenheit sehr für den Autor spricht, hat er doch mit dem Werk sehr viel mehr gegeben, ein faszinierendes, aufwühlendes Stück Musik, genial in seiner leidenschaftlich-wibrierenden Steigerung der Dynamik von pp zum ff, in der raffinierten Instrumentationskünsten. Der Reiz des „Bolero“ liegt in der unauflösblichen, herrnischen Wiederholung seines stereotypen zweifachen spanischen Tanzthemas (etwa im Sinne des Padillal) und des zugrunde liegenden Bolero-Rhythmus über siebzehn Minuten lang bei gleichbleibender Tonart in den Bassen, mit nur geringfügigen Änderungen, ohne Durchführungen, wobei bei jeder Wiederkehr der Motive diesen spanischen Orchester-crescendos eine neue Farbe hinzugefügt wird. Erst kurz vor dem abrupten Schluß wird auch eine andere Tonart erreicht. Gewöhnlich ist die Klangfarbe ein Mittel, die Melodie plastischer zu gestalten – im „Bolero“ steht sie so im Vordergrund, daß ihr sogar das Thema untergeordnet ist.



9. PHILHARMONISCHES KONZERT 1980/81

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Redaktion: Dr. Ingrid Dittler-Haack

September 1980/81 – Chefredigtor: Prof. Herbert Kugel Druck: OÖG, Post-Betriebs-Firma 11-25-12 225 T, BG 2/81 DNP 0,26 M

9.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Freitag, den 8. Mai 1981, 20.00 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Sonntag, den 9. Mai 1981, 20.00 Uhr

dresdner
philharmonie

Dirigent: Valter Rohde, Berlin
Solisten: Joachim Vogt, Berlin, Tenor
Alexander Šlabodjanik, Sowjetunion, Klavier
Chor: Philharmonischer Chor Dresden
Einstudierung Matthias Geissler

Günter Neubert
geb. 1936
**Lessing-Fabeln für Tenor, Chor und
großes Orchester**
Der Bär und der Elefant
Die Grille und die Nachtigall
Die Schwalbe
Der Schäfer und die Nachtigall
Auftragswerk der Dresdner Philharmonie
Uraufführung

Sergej Prokofjew
1891—1953
**Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 3 C-Dur op. 26**
Andante — Allegro
Thema (Andantino) mit Variationen
Allegro ma non troppo

PAUSE

Maurice Ravel
1875—1957
Boléro



Alexander Šlabodjanik, 1917 in Kiew geboren, erhielt erste musikalische Ausbildung als Fünftjähriger durch die Mutter, eine Klavierpädagogin. Seit 1940 studierte er an der Musikschule in Lwow bei A. Golubko, seit 1952 an der Zentralen Musikschule in Moskau bei H. Neuhäus, seit 1953 am Moskauer Konservatorium zunächst wiederum bei H. Neuhäus und seit 1962 bei V. Gornostajew, anschließend auch an einer Akademie von Boris Tschernomir. Bereits 1955 debütierte er in Lwow mit Beethoven's 3. Klavierkonzert. 1964 erhielt er den Sonderpreis der Internationalen Organisation für Musikpreise in Brüssel und 1966 den 4. Preis im Moskauer Tschelkowskij-Wettbewerb. Inzwischen hat der sowjetische Pianist eine Weltkarriere angetreten, die ihn in sämtliche Länder Europas, nach Nord- und Südamerika sowie nach Japan führte. Bei der Dresdner Philharmonie war er bereits 1977 zu Gast.



Joachim Vogt, der sich als Konzert- und Orchesterdirigier in letzter Zeit immer mehr dem Klavier gewidmet hat, war Mitglied des Dresdener Kreuzchores, bevor er 1955 bis 1957 an der Humboldt-Universität Berlin Musik- und Germanistik studierte. Bis 1971 war er als Musik- und Deutschlehrer tätig. 1971 wurde er Mitglied der damaligen Rundfunk-Solistenvereinigung Berlin. Von 1968 bis 1975 absolvierte er die Orchesterschule an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Seit 1974 ist er Gastdirigent an der Deutschen Staatsoper Berlin. Er wirkte in vielen Rundfunk- und Schallplattenproduktionen mit und zeichnete sich durch besonderen Einsatz für das zeitgenössische Musiktheater aus.

Valter Rohde, der dankenswerterweise kurzfristig die Leitung unseres heutigen Konzerts übernommen hat, wurde 1939 in Greifswald geboren. Er studierte 1957—1962 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin bei Horst Förster (Dirigieren) und bei Eva Ander (Klavier). Er war danach zunächst Solopreparateur am Landestheater Altenberg und an der Komischen Oper Berlin, 1968/70 Chordirektor, 1970/72 1. Kapellmeister an den Bühnen der Stadt Zwickau. 1969 wurde er 2. Preisträger des Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerbes für junge Dirigenten in Dresden und erhielt anschließend das Mendelssohn-Stipendium des Ministeriums

für Kultur. 1974 kam er auf den 4. Platz beim internationalen Dirigentenwettbewerb des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens in Budapest. 1972/76 wirkte er als Kapellmeister an der Staatsoper Dresden, 1976/79 als Musikdirektor Oberleiter am Landestheater Halle, 1979/80 als Kapellmeister an der Komischen Oper Berlin und ist seitdem als Gastdirigent insbesondere bei den Klangkörpern des Rundfunks in Berlin und Leipzig tätig. Auslandsgastspiele führten ihn nach Polen, in die UdSSR, CSSR, nach Italien, Kuba, Norwegen und wiederholt nach Ungarn und Schweden.

ZUR EINFÜHRUNG

Der Leipziger Komponist Günter Neubert, 1936 in Grimnitzau geboren, begann nach dem Abitur 1954 an der Leipziger Musikhochschule „Felix Mendelssohn Bartholdy“ zunächst Schulmusik zu studieren und absolvierte 1955—1960 an der Berliner Musikhochschule „Hanns Eisler“ ein Tonmeisterstudium. Seit 1959 war er Gasthörer, 1965—1967 außerplanmäßiger Aspirant für Komposition bei Prof. Rudolf Wagner-Régeny und 1968—1971 Meisterschüler Wagner-Régenys und Paul Dessau an der Akademie der Künste der DDR in Berlin. Seit 1969 wirkt er als Tonregisseur am Rundfunk, vorübergehend nahm er auch Lehraufträge an der Musikhochschule Dresden und Leipzig wahr. An Kompositionen entstanden verschiedene Kammermusik-, Chor- und Orchesterwerke, Solokonzerte, Orchesterlieder, Musik für Hör- und Fernsehspiele. 1980 erhielt er den Hanns-Eisler-Preis für seine „Kammermusik für Nonett“. Über sein heute an klingendes Werk äußerte der Komponist:

„Für die — größtenteils des 200. Todestages von Gotthold Ephraim Lessing — im Auftrag der Dresdner Philharmonie und des Rates der Stadt Dresden entstandenen Lessing-Fabeln für Tenor, gemischten Chor und großes Orchester habe ich Fabeln ausgewählt, die ein Beispiel der praktischen Sittenlehre am Beispiel der Musik darstellen. Nach dem Herausgeber Hans-Günther Thalheim, der bei Redner 1976 erschienenen Lessingfabeln sind sie nicht nur als „Unterweisung für ein bestimmtes praktisches Verhalten, sondern auch als Erkenntnisse über die gegebene Wirklichkeit“ zu verstehen.

Die musikalische Umsetzung der ausgewählten Fabeln wurde für mich zu einem Plädoyer für die Kunst, speziell für die Musik.

In der ersten Fabel *Der Bär und der Elefant* charakterisiert der Bär für mich einen gegen den Willen des Beteiligten durch falschen Ehrgeiz Anderer gestützten musikalischen „Leistungsgeist“ ohne befriedigendes Ergebnis. Zur Darstellung wurde vor allem zerklüftete Rhythmik genutzt. Dagegen wohnt der Elefant seine eigene Persönlichkeit und wirkt dadurch überzeugender. Hier wurde eine relativ ausgeglichene Melodik im Solotenor verwendet; im Orchester ist versteckt ein Zitat aus Strawinskys *Zirkus-Polka* für einen jungen Elefanten eingearbeitet worden. Die Fabel endet mit dem bereits am Beginn argangenen Aufruf zu vernünftigerem Handeln.

Fabel 2 *Die Grille und die Nachtigall* wurde mir zu einer Meinung zur rechten Beurteilung und Wertsetzung künstlerischer Leistung. Dem angewandten Bereich der Musik — dargestellt durch March- und Walzerformen und eine Assoziation zum „Halschüttler“ (alles aus dem gleichen melodischen Material resultierend) und nacheinander versprochen — wird der Ausdruckswert der Musik durch eine expressive Melodik der Holzbläser gegenübergestellt, die zugunsten der noch stärkeren Melodik der Solo-Violine am Schluß offenkundig verstummt.

Fabel 3 *Die Schwalbe* — ohne Beteiligung des Chores — besteht ihre formelle Anregung in gewisser Weise aus dem Schlußsatz der „Abschiedsinfonie“ Haydns. Die aus einer 12-tönigen Reihe entwickelte Melodie, die am Beginn in einer expressiven, durch Akkorde von Harfe, Cello, Klavier und Vibraphon gestützten Zweifeltimmigkeit vorgestellt wird