



806 Dresden, Alaunstr. 36-40

*Konzertanrecht der
Dresdner Jugend
im Kulturpalast Dresden*

Spielzeit 1980/81



8. Anrechtskonzert

Sonntag, den 10. Mai 1981, 19.30 Uhr
im Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Konzert der Dresdner Philharmonie

Dirigent: Volker Rohde, Berlin

Solisten: Joachim Vogt, Berlin, Tenor
Alexander Slobodjanik, 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

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

PAUSE

Maurice Ravel
1875–1937
Bolero

Joachim Vogt, der sich als Konzert- und Oratoriensänger in letzter Zeit einen guten Namen gemacht hat, war Mitglied des Dresdner Kreuzchores, bevor er 1963–1967 an der Humboldt-Universität Berlin Musikerziehung und Germanistik studierte. Bis 1971 war er als Musik- und Deutschlehrer tätig, 1971 wurde er Mitglied der damaligen Rundfunk-Solistenvereinigung Berlin. Von 1969–1973 absolvierte er ein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Seit 1974 ist er Gastsolist an der Deutschen Staatsoper Berlin. Er wirkte in vielen Rundfunk- und Schallplattenproduktionen mit und zeichnet sich durch besonderen Einsatz für das zeitgenössische Musikschaffen aus.

Alexander Slobodjanik, 1941 in Kiew geboren, erhielt erste musikalische Ausbildung als Fünfjähriger durch die Mutter, eine Klavierpädagogin. Seit 1949 studierte er an der Musikschule in Lwow bei A. Golemba, seit 1956 an der Zentralen Musikschule in Moskau bei H. Neuhaus, seit 1960 am Moskauer Konservatorium zunächst wiederum bei H. Neuhaus und seit 1962 bei V. Garnostajewa, anschließend nahm er eine Aspirantur wahr. Bereits 1955 debütierte er in Lwow mit Beethovens 3. Klavierkonzert. 1964 erhielt er den Sonderpreis der Internationalen Organisation für Musikpreise in Brüssel und 1966 den 4. Preis im Moskauer Tschajkowski-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.

ZUR EINFÜHRUNG

Der Leipziger Komponist **Günter Neubert**, 1936 in Crimmitschau 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-Regeny und 1968–1971 Meisterschüler Wagner-Regenys und Paul Dessaus an der Akademie der Künste der DDR in Berlin. Seit 1960 wirkt er als Tonregisseur am Rundfunk, vorübergehend nahm er auch Lehraufträge an der Musikhochschule Dresden und Leipzig wahr. An Kompositionen entstanden verschiedenste Kammermusik-, Chor- und Orchesterwerke, Solokonzerte, Orchesterlieder, Musik für Hör- und Fernsehspiele. 1980 erhielt er den Hanns-Eisler-Preis für seine „Kammersinfonie für Nanett“.

Über sein heute erklingendes Werk äußert der Komponist:
Für die – anlässlich des 200. Todestages von Gotthold Ephraim Lessing – im Auftrag der Dresdner Philharmonie und des Rates der Stadt Dresden entstandenen

„Lessingfabeln für Tenor, gemischten Chor und großes Orchester“ habe ich Fabeln ausgewählt, die ein „Exempel der praktischen Sittenlehre“ am Beispiel der Musik darstellen. Nach dem Herausgeber Hans-Günter Thalheim der bei Reclam 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 ausgesuchten 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 gezüchteten musikalischen „Leistungssport“ ohne befriedigendes Ergebnis. Zur Darstellung wurde vor allem zerklüftete Rhythmik genutzt. Dagegen wahrt der Elefant seine eigene Persönlichkeit und wirkt dadurch überzeugender. Hier wurde eine relativ ausgeglichene Melodik im Solotenor verwandt; im Orchester ist versteckt ein Zitat aus Strawinskys „Zirkuspolka für einen jungen Elefanten“ eingearbeitet worden. Die Fabel endet mit dem bereits am Beginn ergangenen Aufruf zu vernünftigem Handeln.

Fabel 2 „Die Grille und die Nachtigall“ wurde mir zu einer Mahnung zur rechten Beurteilung und Wertsetzung künstlerischer Leistung. Dem angewandten Bereich der Musik – dargestellt durch Marsch- und Walzerformeln und eine Assoziation zum „Holzschuhtanz“ (alles aus dem gleichen melodischen Material resultierend) und nacheinander verworfen – wird der Ausdruckswert der Musik durch eine espressive Melodik der Holzbläser gegenübergestellt, die zugunsten der noch stärkeren Melodik der Solo-Violine am Schluß allmählich verstummt.

Fabel 3 „Die Schwalbe“ – ohne Beteiligung des Chores – bezieht ihre formelle Anregung in gewisser Weise aus dem Schlußsatz der „Abschiedssinfonie“ Haydns. Die aus einer 12tönigen Reihe entwickelte Melodik, die am Beginn in einer espressiven, durch Akkorde von Harfe, Celesta, Klavier und Viplaphon gestützten Zwölfstimmigkeit vorgestellt wird 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 begräbt die Melodik ihre Ausdrucksfähigkeit, es triumphiert die Härte von Pauken und Schlagwerk.

In Fabel 4 „Der Schäfer und die Nachtigall“ versucht sich immer wieder eine – vielfach an die Worte „Singe doch“ gekoppelte – Melodik großer Intervalle gegen die hartnäckige Störfunktion des gedämpften Blechs (mit Repetitionen und kleinen Intervallen) sowie des Schlagwerks durchzusetzen; Scheinbar vergeblich! Bis am Ende – zunächst gleichsam unhörbar – eine große melodische Linie der Streicher und später der Bläser doch die Oberhand gewinnt, mit einem leise verklingenden Schluß gewissermaßen zum Nachdenken auffordernd.

Der Bär und der Elefant

„Die unverständigen Menschen!“ sagte der Bär zum Elefanten. „Was fordern sie nicht alles von uns besseren Tieren! Ich muß nach der Musik tanzen, ich, der ernsthafte Bär! Und sie wissen doch nur allzuwohl, daß sich solche Posen zu meinem ehrwürdigen Wesen nicht schicken; denn warum lachten sie sonst, wenn ich tanze?“ „Ich tanze auch nach der Musik“, versetzte der gelehrige Elefant, „und glaube, ebenso ernsthaft und ehrwürdig zu sein als du. Gleichwohl haben die Zuschauer nie über mich gelacht; freudige Bewunderung bloß war auf ihren Gesichtern zu lesen.“

Glaube mir also, Bär, die Menschen lachen nicht darüber, daß du tanzest, sondern darüber, daß du dich so albern dazu anschickst.“

Die Grille und die Nachtigall

„Ich versichere dich“, sagte die Grille zu der Nachtigall, „daß es meinem Gesang gar nicht an Bewunderern fehlt.“ – „Nenne sie mir doch“, sprach die Nachtigall. – „Die arbeitssamen Schnitter“, versetzte die Grille, „hören mich mit vielem 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, also bis ihm der sorglose Schäfer, der selbst auf seiner Flöte sehr lieblich spielt, mit stillem Entzücken lauschet.“

Die Schwalbe

In den ersten Zeiten war die Schwalbe ein ebenso tonreicher melodischer Vogel als die Nachtigall. Sie ward es aber bald müde, in den einsamen Büschen zu wohnen und da von niemand als dem fleißigen Landsmann und der unschuldigen Schäferin 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 Schäfer und die Nachtigall

„Singe doch, liebe Nachtigall!“ rief ein Schäfer der schweigenden Sängerin an einem lieblichen Frühlingsabend zu. „Ach“, sagte die Nachtigall, „die Frösche machen sich so laut, daß ich alle Lust zum Singen verliere.“

Hörst du sie nicht?“

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

Sergej Prokofjew

Arbeit am 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 Erstaufführung. Der sowjetische Musikwissenschaftler Boris Assafjew äußerte, daß das Werk „ungewöhnlich klar und weitgespannt klingt, russisch, wenn es auch nicht direkt nationale Themen enthält, keine beabsichtigten Stilisierungen . . . In diesem Konzert hat die außerordentlich reiche Begabung Prokofjews jene Stufe der Entwicklung und der Ausdruckfülle erreicht, auf der sich das nicht erkaltende Feuer jugendlichen Temperaments, verwegener Anruf und herausfordernder Ton kecken Anstürmens vereinigt mit beginnender männlicher Reife und Weisheit.“ Nach Angaben des Komponisten ergibt sich folgende Einführung in das geistvoll funkelnde, 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 weitergesponnen wird. Eine unbegleitete Akkordfolge des Klaviers leitet das ausdrucksvolle zweite Thema ein (Oboe mit Pizzikato-Begleitung), 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 Wiederaufnahme des Allegro-Tempos bringt Haupt- und Seitenthema in brillanter Ausarbeitung. Ein mitreißendes Crescendo bringt den Satz zum Abschluß.

Den zweiten 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 brillantem Passagenwerk des Solisten und thematischen, zum Teil karikierenden Einwüfen des Orchesters bestimmt. Die nächste Variation ist verhalten und poetisch, die Schlußvariation kraftvoll und energisch. Nochmals erklingt das Thema im Orchester, von glitzernden Akkordketten des Klaviers verzerrt.

Das Finale (Allegro ma non troppo) beginnt mit einem staccato-Thema der Fagotte und pizzicato-Streicher, das vom ungestümen Einsatz des Klaviers unterbrochen wird. Ein spannungreiches und harmonisch kühnes Konzertieren hebt an. Schließlich bemächtigt 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 beißenden Ironie dem Charakter der Komposition entspricht. Nach einer Verarbeitung des neuen Materials beschließt eine brillante Coda das Werk.“

Maurice Ravel

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 gemäßigter Bewegung und stets gleichförmig, sowohl in der Melodie und der Harmonie wie in seinem Rhythmus, den die Trommel unaufhörlich markiert, das einzige Element der Abwechslung bringt hier das orchestrale Crescendo.“ Das Werk, das man einmal treffend ein „erstaunliches Karussell der Klänge“ genannt hat, wurde zum erstenmal am 20. November 1928 zusammen mit „La valse“ als Ballett in der Choreographie Ida Rubinsteins 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, gleichförmig, beinahe langsam im Tempo. Die Interpretation des „Bolero“ hat die Musikwissenschaft vor ein interessantes Problem gestellt. Nennt ihn Roland-Manuel eine „Spielerlei seines Schöpfers“, so wirft der Musikwissenschaftler Jules van Ackere den Begriff „Mystifikation“ in die Debatte, erwähnt aber zugleich selbst die Möglichkeit, daß es sich auch um eine einfache Schaustellung einer faszinierenden Kenntnis des Orchesters handeln könnte. Soares vermeinte sogar, im „Bolero“ das klingende Bild des unheilbaren Leidens zu sehen, das Ravels Verstand an seinem Lebensabend zerquälte, eine Art tragischen Totentanzes, das Bekenntnis eines Alpdrucks. Diese Deutungsversuche streben bewußt über die Angabe des Komponisten hinaus, der seinen „Bolero“ lediglich als Instrumentationsstudie 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-vibrierenden Steigerung der Dynamik vom pp zum ff, in den raffinierten Instrumentationskünsten. Der Reiz des „Bolero“ liegt in der unaufhörlichen, hartnäckigen Wiederholung seines stereotypen zweiteiligen spanischen Tanzthemas (etwa im Sinne einer *padilla*) und des zugrunde liegenden Bolero-Rhythmus über siebzehn Minuten lang bei gleichbleibender Tonart in den Bässen, mit nur geringfügigen Änderungen, ohne Durchführungen, wobei bei jeder Wiederkehr der Motive diesem rasanten Orchester-crescendo 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.

Preis des Programmheftes: 0,30 M

III 9 92 JtG 059 11 81