

6.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 30. Januar 1982, 20.00 Uhr

Sonntag, den 31. Januar 1982, 20.00 Uhr

dresdner philharmoniker.

Dirigent: Herbert Kegel
Solisten: Jitka Kovaříková, CSSR, Sopran
Ulrik Cold, Dänemark, Baß
Chor: Philharmonischer Chor Dresden
Einstudierung Matthias Geissler

Franz Schubert
1797–1828
Sinfonie h-Moll (Unvollendete)
Allegro moderato
Andante con moto

Johannes Brahms
1833–1897
**Schicksalslied von Friedrich Hölderlin
für Chor und Orchester op. 54**

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch
1906–1975
**Sinfonie Nr. 14
für Sopran, Baß und Kammerorchester
nach Gedichten von Federico Garcia Lorca,
Guillaume Apollinaire, Wilhelm Küchelbecker und
Rainer Maria Rilke op. 135**

Baß: De profundis (Lorca) – Adagio
Sopran: Malagueña (Lorca) – Allegretto
Sopran/Baß: Loreley (Apollinaire nach Brentano) – Allegro molto
Sopran: Der Selbstmörder (Apollinaire) – Adagio
Sopran: Auf Wacht I (Apollinaire) – Allegretto
Sopran/Baß: Auf Wacht II (Apollinaire) – Adagio
Baß: Im Kerker der Santé (Apollinaire) – Adagio
Baß: Antwort der Saporoger Kosaken an den Sultan von
Konstantinopel (Apollinaire) – Allegro
Baß: An Delwig (Küchelbecker) – Andante
Sopran: Der Tod des Dichters (Rilke) – Largo
Sopran/Baß: Schlußstück (Rilke) – Moderato

ZUR EINFÜHRUNG

Die Kunst des großen österreichischen Komponisten Franz Schubert war in ihrem Ideengut, ihrem Gestaltungswillen durchaus noch 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, konflikthafteren Sinfonischen Sprache belegen, deutlich am Beethovenischen 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 wallte 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 Mottemotiv 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 Wohllaut und Frieden eintritt.

Das Schicksalslied für Chor und Orchester op. 54 vollendete Johannes Brahms im Mai 1871 in Baden-Baden; es ist, auf Hölderlins Text, das klassisch-antike Gegenstück zur Alt-Rhapsodie, jenem reifen Zeugnis des Goetheschen Sturm und Drang. Auch hier drei Strophen; aber diesmal faßt Brahms die beiden ersten zusammen und stellt, ganz dem Charakter des Textes entsprechend, dem „Langsam und sehnsuchtsvoll“ des Anfangs ein stürmisches Allegro entgegen – alles ist auf diesen dramatischen Gegensatz zugespitzt. Der beginnende Es-Dur-Instrumentalsatz gehört zu Brahms' schönsten Gebilden; wieder sordinierte Streicher, wieder der leise Pauken-