

6.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dienstag, den 5. Februar 1985, 20.00 Uhr

Mittwoch, den 6. Februar 1985, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Direktor: Herbert Kegel

Solist: Thomas Christian, Österreich, Violine

Johannes Brahms
1833–1897

Konzert für Violine und Orchester
D-Dur op. 77

Allegro non troppo

Allegro

Allegro giocoso, ma non troppo vivace

PAUSE

Peter Tschaikowski
1840–1893

Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74
(Pathétique)

Adagio – Allegro non troppo

Allegro con grazia

Allegro molto vivace

Adagio lamentoso

Der für dieses Konzert angekündigte Solist **Pavel Kogan** hat wegen Krankheit abgesagt. **Wir sind Herrn Thomas Christian zu Dank verpflichtet, daß er in unserer Anwartsreihe noch einmal auftritt und die Interpretation des Violinkonzertes von Johannes Brahms übernimmt.**

ZUR EINFÜHRUNG

Johannes Brahms schrieb sein einziges, im Jahre 1878 komponiertes Violinkonzert D-Dur op. 77 für seinen langjährigen Freund, den berühmten Geiger Joseph Joachim, der ihm auch bei der Ausarbeitung der Solostimme in viadrachsischen Fragen ratend zur Seite stand (ohne daß Brahms allerdings auf alle Änderungsvorschläge Joachims eingegangen wäre). „Nur bin ich zufrieden, wenn Du ein Wort sagst und vielleicht einige Linien drückt, schwer, un bequem, untraglich usw.“, können wir in einem Brief vom August 1878 an Joachim lesen, den der Komponist ihm zusammen mit der zu begutachtenden Violinstimme schickte. In seiner Antwort darauf bemerkte der Geiger, „daß das ... herzustimmen“ und ein Teil sogar „recht originell vielmäßig“ sei. Bereits am Neujahrstag des folgenden Jahres wurde das in einer glücklichen, fruchtlosen Schaffensperiode entstandene Werk (auch die 2. Sinfonie D-Dur und das 2. Klavierkonzert B-Dur stammen aus dieser Zeit) und zogen manche dem Violinkonzert verwandte Werke mit Joachim als Solisten unter Brahms' Leitung umgeföhrt.

Dies Konzert, das sich in bezug auf Aussageform und Anlage außerordentlich vom Typ des zeitgenössischen Virtuosenkonzertes unterscheidet, war vom Komponisten zuerst ausschließlich geplant worden. Da Brahms aber „über Adagio und Scherzo gestolpert ist“, komponierte er den Adagio-Satz neu und ließ die beiden ursprünglichen Mittelsätze weglassen. Trotzdem ist die ausgesprochen sinfonische Anlage des Konzertes unverkennbar. Schon Clara Schumann äußerte nach dem Kennenlernen des ersten Satzes, „daß es ein Konzert ist, wo sich das Orchester mit dem Spieler

ganz und gar verschmilzt“. Niemals ist die violace Violintendenz hier Selbstzweck, wie bei so vielen zeitgenössischen Solikonzerten, sondern in verfeinerter, gehaltvoller Gestaltung stets als dominantes Glied in den umfangreichen Ablauf eingefügt, wobei (für Brahms' Zeit ganz neue) große Aufgaben an den Solisten gestellt werden. In seiner ausgeprägten Form gehört das Brahms'sche Violinkonzert zu den schönsten, vollendetsten und berühmtesten Werken dieser Gattung.

Das weiche, in ruhigen D-Dur-Deckklängen auf- und absteigende Hauptthema des groß angelegten ersten Satzes (Allegro non troppo) erklingt eingangs in Bratschen, Violoncelli, Fagotten und Hörnern und findet seine Weiterführung in einer sehr mächtigen Oboenmelodie. In der ausgedehnten sinfonischen Orchestereinleitung werden auch weitere Nebengedanken entwickelt. Darauf setzt nach einer rhythmisch schief betonten, später von Solisten erweiterten Seitenthema kadenzartig das Soliinstrument ein, in gleichsam improvisatorischer Umspielungen zum Hauptthema führend. Nachdem auch das eigentlich zweite, sehr kontable Thema von der Solovioline vorgetragen wurde, werden in spannungsvollem Durchführungsteil die wachsenden Themen und Motive in mannigfaltigsten Ausdrucksmattierungen verarbeitet. Die an die Reprise anschließende Kadenz des Solisten hat Brahms nicht selbst ausgedrückt. In den höchsten Lagen der Violine erklingt danach noch einmal hierzul die Anfangsmelodie, dann beschließt eine kurze, kraftvolle Coda den Satz.

Ein wunderschönes, acht „Brahmsches“ Adagio bildet den Mittelsatz des Werkes. Das musikalische dreiteilige Satz wird von den Bläsern eingeleitet, wobei die Oboen, von den übrigen Holzbläsern und zwei Hörnern begleitet, das lyrische F-Dur-Hauptthema zum Vortrag bringen, das dann von der Solovioline aufgegriffen und variierend weitergesponnen wird. Nach einem leidenschaftlichen, weitgehend vom Solisten getragenen 15-Mittelteil wird das Anfangsthema wieder aufgenommen; arabischerhaft umspielt die Figuren des Soliinstruments den Obergesang. Das abschließende feurige Allegro giocoso, in Kondatom aufgebaut, beginnt sogleich mit dem durch den Solisten erklingenden, ein wenig ungerade gebrochen tänzerischen Hauptthema, das durchweg in Doppelgriffen erscheint. Von den Seitenthemen des Finales wird besonders ein energisch markan-

tes, auftrübendes Oktavthema der Violine besonders, daneben eine zarte, lyrische G-Dur-Epöde. In einer Stretta gipfeln die das Rondothema noch einmal in rhythmisch veränderter Form bringend, beendet der glanzvoll virtuose, spritzige Finalesatz mit einer Fülle origineller Einfälle das Konzert.

Peter Tschaikowskis Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74 entstand 1893, in letzten Lebensjahren des Komponisten, und wurde kurze Zeit vor dem Tode des großen russischen Meisters in Petersburg uraufgeführt. Tschaikowski, der das Werk selbst dirigierte, trat damit zum letzten Male in der Öffentlichkeit auf. Die „Sechste“, das letzte große Werk des Komponisten, stellt schlechthin einen Gipfelpunkt in seinem gesamten Schaffen dar. Sie wurde tatsächlich sein „bestes Werk“, wie Tschaikowski mehrfach während der Arbeit an der Sinfonie geäußert hatte. Sie wurde zugleich sein Requiem.

„Du weißt, daß ich im Herbst eine zum größten Teil schon fertig komponierte und instrumentierte Symphonie vernichtete, und das war gut, denn sie erhielt wenig Wertvolles und war nur ein leeres Tongeklingel ohne wirkliche Inspiration. Während der Reise kam mir der Gedanke an eine neue Symphonie, diesmal eine Programmsymphonie, deren Programm aber für alle ein Rätsel bleiben soll. ... Dieses Programm ist durch und durch subjektiv. ... Der Form nach wird diese Symphonie viel Neues enthalten, unter anderem wird das Finale kein lärmendes Allegro, sondern ein Gegenteil ein sehr langgedehntes Adagio sein.“ Diese Briefstellen des dreundfünfzigjährigen Tschaikowski an seinen Neffen Wladimir Dawidow zeigen, aus welcher Situation heraus die „Sechste“ entstanden ist. Die äußeren Lebensumstände des Meisters waren im zunehmenden Alter durch sich steigende Ruhelosigkeit, innere Gegensätzlichkeit und Zersplittertheit gekennzeichnet. Nur die Flucht in rastloses Schaffen verhalf ihm zu relativem Gleichgewicht. Leidensdrallbilder, unmittelbarer Ausdruck der ihn bewegenden, ja fast zerrissenden Gegensätze wurde seine sechste Sinfonie. „In diese Sinfonie“, schrieb Tschaikowski, legte ich ohne Übertreibung meine ganze Seele. ... ich liebe sie, wie ich nie zuvor eine meiner Schöpfungen geliebt habe.“ Wie viele seiner letzten Werke ist auch die „Sechste“ von leidlichen Stimmungen durchzogen, aber nie im Sinne pessimistischer Hoff-

nungslosigkeit, Todessehnsucht oder willenloser Passivität. Auch im Ausdruck der Tragischen, der Klage, schwingt bei Tschaikowski seine leidenschaftliche Liebe zum Leben mit, seine Überzeugung von den erstaunlichen Kräften der menschlichen Seele, seine Verehrung für alles Schöne und Gute im Leben des Menschen und in der Natur. Unter den nachgelassenen Papieren des Komponisten fand sich ein Programmentwurf für die „Sechste“, nach dem die eigentliche Idee des Werkes mit dem Wort „Leben“ charakterisiert wird. Diese Idee, die ganz allgemein das Auf und Ab der dargestellten Stimmungen deutlich macht, aber durchaus in einem reinigen Zusammenhang mit dem Leben des Komponisten steht, dem Hörer beim Verständnis des Werkes, es sich auch ganz und gar nicht um ein „Programm“ im Sinne der illustrierten Programmatik Berlioz', Liszt's oder Richard Strauss' handelt.

Tschaikowskis Bruder Modest erzählt uns in seiner Biographie, wie die sechste Sinfonie ihren Beinamen „Pathétique“ erhielt. Als Tage nach der Uraufführung grübelte der Komponist über einen treffenden Titel für sein neuestes Werk, dessen ursprünglicher Name „Programmsinfonie“ ihm plötzlich nicht mehr gefiel. Modest schlug ihm „Tragische Sinfonie“ vor, aber auch das williel ihm. „Ich verließ bald darauf das Zimmer, bevor Peter Iljitsch sich zu einem Entschluß gekommen war. Da fiel mir plötzlich die Bezeichnung „Pathétique“ ein. Sogleich kehrte ich wieder ins Zimmer zurück – ich erinnere mich noch zu deutlich daran, als ob es gestern gewesen wäre! – und schlug ich Peter Iljitsch vor, der begeistert ausrief: „Ausgeteichnet, Modest, bravo! Pathétique“ – und dann setzte er in meiner Gegenwart den Titel an, durch den die Sinfonie überall bekannt geworden ist.“

Wenn Tschaikowski in formaler Hinsicht „viel Neues“ in seiner „Sechsten“ spricht, gilt das für die enorme Gegenwärtlichkeit der Themen und der daraus resultierenden Verarbeitung sowie für die Umstellung der Sätze gegenüber der traditionellen Norm. Diese Sätze wiederum sind im einzelnen durch eine große Strenge, Klarheit, und Konsequenz des Aufbaus gekennzeichnet. Sie bedingen sich gegenseitig in Sinne ausgemessener Kontraste, sind aber auch durch gemeinsame Elemente miteinander verbunden (Tonfortschreitungen; spezifisch nationaler Charakter).

Der inhaltliche Schwerpunkt der Sinfonie ist wohl der erste Satz, ein komplizierter Soma-