

Robert Schumanns aus der Düsseldorf-Zeit stammendes, im Oktober 1850 vollendetes Violoncellokonzert a-Moll op. 129, gehört neben Dvořáks Konzert für das gleiche Instrument zu den schönsten des 19. Jahrhunderts. Der Form nach ist es ein zusammenhängendes Konzertwerk, dessen drei Sätze unmittelbar ineinander übergehen. Das virtuose Element, obwohl vorhanden, tritt völlig hinter dem eigentlichen musikalischen Ausdruck zurück. Das schwärmerische, auf einen elegisch-kontablen, echt romantischen Ton gesättigte Konzert setzt das Soloinstrument in seinen besten Klangregionen ein – neue Hoffnungen, Beglückung über wiedergewonnene Schaffenskraft sprechen aus dieser Partitur Schumanns. Nach kurzer viertaktiger Orchester-einleitung stellt das Violoncello, begleitet von Achtelrhythmus des Streichquartetts, das schwärmerische Hauptthema des ersten Satzes (Nicht zu schnell) vor. Das Orchester bringt sodann einen kraftvolleren, vorwärtsdrängenden Gedanken ins Spiel, und das Seitenthema erzeugt eine heitere, beschwingte Atmosphäre. In der Durchführung herrscht das Hauptthema vor, das auch den strahlenden Satzschluß bestimmt. – Eine grandiosvolle Romanzenmelodie trägt das Soloinstrument zu Beginn des kurzen langsamem zweiten Satzes vor. In einem kontrastierenden lebhaften Abschnitt stimmen die Bläser wie aus der Ferne die vier ersten Takte vom Hauptthema des ersten Satzes an. – Ein Repetitiv des Solisten leitet in den rhythmisch bewegten, schwingvollen dritten Satz (Sehr lebhaft) über. Während das frische und spritzige Hauptthema vom Orchester eingeführt wird, erklingt das georgischere zweite Thema im Wechselspiel von Soloinstrument und Holzbläsern. Die Durchführung arbeitet vor allem mit dem Hauptthema. Horn und Klarinette bringen eine Reminiscenz an das Seitenthema des ersten Satzes. Eine Kadenz des Solisten führt zur Reprise und zum brillanten, wirkungsvollen Ausklang des Stückes.

Peter Tschaikowskis Sinfonie Nr. 6 in Moll op. 74 entstand 1893, im letzten Lebensjahr 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 schließlich einen Gipfelpunkt in seinem gesamten Schaffen dar. Sie wurde tatsächlich sein „bestes Werk“, wie

Tschaikowski mehrfach während der Arbeit an der Sinfonie gedauert hatte. Sie wurde zugleich sein Requiem. „Du weißt, daß ich im Herbst eine zum größten Teil schon fertig komponierte und instrumentierte Sinfonie vernichtete, und das war gut, denn sie enthielt wenig Wertvolles und war nur ein leeres Tonspiel ohne wirkliche Inspiration. Während der Reise kam mir der Gedanke an eine neue Sinfonie, diesmal eine Programmsinfonie, deren Programm aber für alle ein Rätsel bleiben soll. . . . Dieses Programm ist durch und durch subjektiv. . . . Der Form nach wird diese Sinfonie viel Neues enthalten, unter anderem wird das Finale kein lärmendes Allegro, sondern im Gegenteil ein sehr langgedehntes Adagio sein.“ Diese Briefstellen des dreißigjährigen Tschaikowski an seinen Meilen Vladimir Dawidow zeigen, aus welcher Situation heraus die „Sechste“ entstanden ist. Die äußeren Lebensumstände des Meisters waren mit zunehmendem Alter durch sich steigende Ruhelosigkeit, innere Gegenwärtlichkeit und Zerrissenheit gekennzeichnet. Nur die Flucht in poetisches Schaffen verhalf ihm zu relativem Gleichgewicht. Leidenschaftlichkeit, unmittelbarer Ausdruck der ihn bewegenden, ja fast zerrissenden Gegensätze wurde seine sechste Sinfonie. „In dieser 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 leidvollen Stimmungen durchzogen, aber nie im Sinne passivistischer Hoffnungslosigkeit, Todessehnsucht oder willkürlicher Passivität. Auch im Ausdruck des Tragischen, der Klage, schwingt bei Tschaikowski seine leidenschaftliche Liebe zum Leben mit, seine Überzeugung von den erstaunlichen Kräften der menschlichen Seele, seine Verklärung 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 dadurch in einem innigen Zusammenhang mit dem Leben des Komponisten steht, hilft dem Hörer beim Verständnis des Werkes, wenn 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. Am 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 mißfiel ihm. „Ich verließ bald darauf das Zimmer, bevor Peter Iljitsch nach zu einem Entschluß gekommen war. Da fiel mir plötzlich die Bezeichnung „Pathétique“ ein. Sogleich kehrte ich wieder ins Zimmer zurück – ich erinnere mich noch so deutlich daran, als ob es gestern gewesen wäre! – und schlug sie Peter Iljitsch vor, der begeistert antwortet: „Ausgezeichnet, Mod, bravo! Pathétique!“ – und dann setzte er in meiner Gegenwart den Titel ein, durch den die Sinfonie überall bekannt geworden ist.“ Wenn Tschaikowski in formaler Hinsicht von „seiner Sechsten“ in seiner „Sechsten“ spricht, so gilt das für die enorme Gegensätzlichkeit 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 Stringe, Klarheit, und Konsequenz des Aufbaus gekennzeichnet. Sie bedingen sich gegenseitig im Sinne aussagekräftiger Kontraste, sind aber auch durch gemeinsame Elemente miteinander verbunden (Tonfortschränkungen; spezifisch nationaler Charakter). Der inhaltliche Schwerpunkt der Sinfonie ist wohl der erste Satz, ein komplizierter Sätzenauptsatz. Bereits in der melancholischen

VORANKÜNDIGUNG:

Programmkleiner der Dresdner Philharmonie
Spielen 1993/94
Konzeption: Dipl.-Phil. Sabine Gross

Adagio-Einleitung spricht sich das Kernmotiv des nachfolgenden Allegro-Satzes aus, dort allerdings ins Energie gesteigert. Lichter, freudvoller ist das kontrastierende zweite Thema in den synchronisierten Violinen angelegt. Aus dem Kampf dieser konträren Stimmungen entwickelt sich eine teils leidenschaftlich-dramatische, teils lyrisch-innige Musik, auf die sich die Bezeichnung „Pathétique“ bezieht. Der zweite Satz (Allegro con grinta) hat elegant-tänzerischen, ja walzerartigen Charakter. Der ungewöhnliche $\frac{3}{4}$ -Rhythmus verweist auf die russische Volksmusik. Heitere, anmutige Stimmungen herrschen vor, lediglich im Mittelteil (con dolcezza e liebile) klingen die Nachklänge des vorangegangenen Satzes als melancholische herein. Der dritte Satz (Allegro molto vivace), teils wispelnd, teils schwingvoll mitreisend, ist ein mächtiger Bau, der Scherzo und Marsch innig verknüpft. Abweichend von der Tradition des sinfonischen Zyklus, hat Tschaikowski als Finale einen langsamen Satz geschrieben, ein Adagio lamentoso, das in seiner tragischen Haltung an den ersten Satz anschließt, in seiner Schilderung des Leides in denkbar großem Gegensatz zu den beiden lebensbejahenden Mittelstücken steht. Zwei Themen stehen miteinander in einem gespannten Verhältnis. Die Coda ist inhaltlich der Einleitung der Sinfonie verwandt. Ein Bogen wird geschlagen, ein Kreis geschlossen. Anfangs- und Schlußklang entsprechen sich fast völlig; tiefe Streicher und Fagott in hilfloser Lage in Moldreiklänge.

Prof. Dr. Dieter Härtwig

Sonntag, den 16. Mai 1986, 20.30 Uhr (Freienhof)
Montag, den 19. Mai 1986, 20.30 Uhr (AK I)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

4. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigert: Volker Nuhn, Dresden
Solisten: Diako Terenzi, János Kleber
Werke von Weber, Chopin und Brahms

Druck: ODV, 01 Heidelberg 11-05-14 2,30 StG 089/1848
EVP: 6,25 M



7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1985/86

7.
AUSSERORDENTLICHES
KONZERT

Samstags, den 29. März 1986, 20.00 Uhr
Sonntag, den 30. März 1986, 20.00 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

dresdner philharmonie

Dirigent: Tadeusz Strugala, VR Polen
Solist: Nathaniel Rosen, USA, Violoncello

Tadeusz Baird
1928–1981

Vier Essays für Orchester
Molto adagio
Allegretto grazioso
Allegro
Molto adagio

Robert Schumann
1810–1856

**Konzert für Violoncello und
Orchester a-Moll op. 129**
Nicht zu schnell – Langsam – Sehr lebhaft

PAUSE

Peter Tschaikowski
1840–1893

**Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74
(Pathétique)**
Adagio – Allegro non troppo
Allegro con grazia
Allegro molto vivace
Finale, Adagio lamentoso



Schon frühzeitig erhielt der 1948 in Katowice geborene NATHANIEL ROSEN russische Anregungen, war auch sein Vater ein begeisterter Anhänger Celists. Im Alter von sechs Jahren begann für ihn die systematische Instrumentalbildung bei Egonam Schindler, und alljährlich trat er schon an die Öffentlichkeit. In dieser Zeit übernahm der bereits 12-jährige Oscar Fingertsky die weitere Anleitung des begabten Jungen, der mit 15 Jahren bereits in die Meisterschule der Universität von St.-Catherine aufgenommen wurde. Piatigorski machte ihn mit der russischen Musik vertraut und entsand ihn 1966 zum Tschaikowski-Wettbewerb nach Moskau. Von 42 Cellisten mit 17 Jahren der jüngste Teilnehmer, erreichte Nathaniel Rosen das Finale und wurde zu mehreren Konzerten in der Sowjetunion verpflichtet. Bis zum Tode Piatigorskis im Jahre 1970 blieb er dessen Schüler und Assistent, 1971 folgte er ihm in New York und ein Jahr später erhielt er zum zweiten Mal Kandidat dieses schwierigen Wettbewerbs in Moskau, die Goldmedaille in Tschaikowski-Wettbewerb. Neben seiner Verpflichtung als Solo-Cellist im Pittsburgh Sinfonieorchester widmete sich Nathaniel Rosen gemeinsam mit bedeutenden Musikern des Konzertsaalbetriebes, sowie zahlreichen Kammermusikgruppen in der USA und in Europa nach und nach der Scholastik.

TADEUSZ STRUGALA, 1925 in Katowice geboren, 1948 zu den profiliertesten Dirigenten der VR Polen. Nicht nur bei den Europäischen Orchesterwettbewerben, sondern auch in den übrigen europäischen Ländern, in Japan, der Türkei, in Kuba und der USA ist er gefragter Guest und hat bedeutende Klavieristen, wie Jürgen Juchacz in der DDR. Nach dem Musikstudium in Warschau begann seine künstlerische Laufbahn in Opole, Dirigieren-Spezialist wurde ebenfalls die Staatliche Philharmonie Warschau, das Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks und Fernsehens Katowice, das Polnischen Orchester in Ankara, seit 1979 die Nationalphilharmonie Warschau und seit 1981 dazu die Staatliche Philharmonie in Krakau, zu deren künstlerischem Direktor er berufen wurde. Neben seiner Musik-Tätigkeit ist Tadeusz Strugala seit 1960 auch aktiver Musik-Organisator seines Landes. So übernahm er 1975 die Leitung des Chopin-Festivals in Danzig, 1978 das Amt des Direktors beim Internationalen Orchester- und Kammer-Festival „Wielozakia Cantata“ und seitdem war er von 1969–1980 Leiter des Festivals polnisch-österreichischer polnischer Musik in Wroclaw.

ZUR EINFÜHRUNG

Tadeusz Baird gehörte zur mittleren Komponistengeneration, die nach 1945 der polnischen Musik zu Weltgeltung verholfen hat. Die polnische Musik, stets abhängig gewesen von den bedrückenden politischen Verhältnissen, entfalte sich eigentlich erst nach dem zweiten Weltkrieg. An eigenen nationalen Traditionen fand sie außer der Volksmusik fast nichts vor; erst in den letzten Jahren ist damit begonnen worden, Werke von polnischen Komponisten aus dem 16. bis 17. Jahrhundert wieder zugänglich zu machen. Internationale Geltung besaßen nur Chopin, Moniuszka und Szymanowski. Die stilistisch tonangebende Richtung nach 1945 war ein Klassizismus, von dem sich (nach einigen Jugendarbeiten) Baird schon um die Mitte der fünfziger Jahre abgewandt hat. Mit dem Dirigenten Jan Krenz, dem Komponisten und Pianisten Kazimierz Serocki zusammen gründete Baird die „Gruppe 48“ mit dem Ziel, neue Klangmittel stärker mit emotionaler Aussage zu verbinden.

In den Jahren zwischen 1949 und 1956 suchte Baird intensiv nach ihm gemäßen musikalischen Ausdrucksmitteln, er veröffentlichte in dieser Zeit kaum etwas und engagierte sich vor allem im polnischen Komponistenverband. 1956 fand der erste „Warschauer Herbst“ statt, einer der wichtigsten Initiatoren neben Serocki war Tadeusz Baird. Manche seiner Arbeiten sind auf dem „Warschauer Herbst“ zuerst aufgeführt worden. Eine neue Stilperiode Bairds datiert seit dieser Zeit. Er benutzte freizügig, seinen Intentionen angemessen, das Zwölftonsystem als eine „Schule der Sparsamkeit und Knappheit der Mittel“ und hat diese Technik mit großer „melodischer Invention und starkem lyrischen Ausdruck“ (Lissa) verbunden. Manche gilt Baird als ein „Romantiker des 20. Jahrhunderts“. Er hat sich niemals in extremen Experimenten verlor, und man kann sagen, daß sich neben Lisztowski und Penderecki auch auf Baird der Einfluß der neuen polnischen Musik auf das internationale Schaffen zurückführen läßt. Mit Werken wie den „Vier Essays“, den „Variationen ohne Thema“ (1962), dem „Vier Novellen“ für Kammerorchester (1962), Sinfonien, Konzerten, Bühnenmusiken, Streichquartetten und Liedern hat sich Baird schnell ein internationales Publikum erobert.

1970 entstand im Auftrag der Dresdner Philharmonie anlässlich ihres 100-jährigen Jubiläums die Kantate „Goethe-Briefe“. Bei ihrer

Uraufführung 1971 mußte sie wiederholt werden.

Auch offizielle Anerkennungen blieben nicht aus. 1958 erhielt er für seine „Vier Essays“ den 1. Preis des Fitolberg-Wettbewerbs, zweimal den 1. Preis der „Tribüne internationale des Compositeurs“ der UNESCO (1959 und 1962), 1974 für sein kompositorisches Gesamt-schaffen war der Fondation de France der „Prix Arthur Honegger“. Sein Heimatland ehrte ihn 1951, 1964 und 1970 mit dem Nationalen Künstlerpreis.

Ein so bedeutender Komponist wie Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) hat in die Werke Bairds die Hoffnung gesetzt, sie könnten die Schwierigkeiten der Rezeption neuer Musik überwinden helfen; Hartmann sprach einer Musik mit neuem „Gleichgewicht zwischen Form und Ausdruck“, damit sie „eine gute verständliche geistige Sprache unter denkenden und empfindenden Menschen“ sei, diesen Anspruch erfüllen viele Kompositionen Tadeusz Bairds in höherer Maße.

Die Vier Essays für Orchester sind dem polnischen Dirigenten Witold Rowicki gewidmet. Sie entstanden 1958, wurden 1959 uraufgeführt, 1961 zu einem Ballett umgearbeitet und später auch verfilmt. Die „Essays“ stammen aus der frühen Schaffensperiode, in der Baird sich besonders von den Kompositionsprinzipien der Wiener Schule anregen ließ. Sie sind daher stark von der Zwölftontechnik geprägt.

Baird beobachtete, in jedem einzelnen Essay eine ganz bestimmte expressive Haltung zu gestalten mittels Veränderungen der Orchesterbesetzung und sich daraus ergebender Möglichkeiten klanglicher Differenzierung. Essay 1 (Molto adagio) wird getragen vom Klang der salzatisch behandelten Streicher und zweier Harfen. Er wirkt in seiner Grundstimmung lyrisch. Die Solovioline führt zugleich für das gesamte Werk strukturell wieder Grundgestalt ein. – Essay 2 (Allegretto grazioso) für Holzbläser, Harfen, Schlagzeug und Streicher besitzt einen lebendigen, heiter-lyrischen Charakter. – Essay 3 (Allegro): hier dominieren die Blechbläser mit Klarinetten und Schlagzeug. Aus lastender, spießigem Beginn entwickelt sich eine stark rhythmisch geprägte Bewegung mit explosiven Ausbrüchen, die dann wieder in die Ausgangssituation mündet. – Essay 4 (Molto adagio), ausgeführt von tiefen Holzbläsern, Klarinetten und (wie im Essay 1) Harfen und Streichern, knüpft in der Grundstimmung an Essay 1 an. Das Werk endet in verhaltener Lyrik.