

kontables C-Dur-Thema auf, das dem Lyrizitätsthema der 2. Sinfonie verwandt ist und die edle Gestalt des Kulturbürgers Prometheus symbolisiert. Im Gegensatz dazu ist das Thema des anschliefenden lebhaften Hauptteils, Allegro molto con brio, tanzhaft-beiter, im Staccato vorüberziehend. Ein weiteres präzises Flautenthema gesellt sich hinzu. Nach einer kurzen Durchführung des thematischen Materials, noch der Reprise bringt die Coda den glanzvoll-feierlichen Höhepunkt und Abschluß des Stückes.

Das Klavierkonzert Es-Dur KV 271 schrieb Wolfgang Amadeus Mozart im Alter von 21 Jahren, im Januar 1777 für die nordböhmische Pianistin Mlle. Jeunehomme. „Dies ist eines der monumentalen Werke Mozarts, in dem er ganz er selber ist und sein Publikum nicht mehr durch Gefälligkeit und Entgegenkommen zu gewinnen sucht, sondern durch Originalität und Kühnheit“, schrieb der Mozart-Forscher Alfred Einstein zu diesem genialen Jugendwerk. „Er hat es nie übertraffen. Es gibt im Schaffen großer Meister dergleichen Würde, die Jugendlichkeit und Reife vereinen: die titanische Hochzeitstafel, die als „Himmliche und irdische Liebe“ bekannt ist, der ‚Werther‘ Goethes, die ‚Erica‘ Beethovens. Das Klavierkonzert in Es-Dur ist die ‚Erica‘ Mozarts. Es besteht zwischen den drei Sätzen nicht nur ein tieferer Gegensatz und infolgedessen eine höhere Einheit, sondern auch eine innigere Verbindung des Solisten mit dem Orchester und das Orchester ist in sich feiner und reicher bebaut – es ist ein sinfonisches Orchester. Nirgends ist Virtuosität gesucht; der noch stellt das Konzert auch in technischer Beziehung höhere Ansprüche als die vorangegangenen Konzerte.“

Mozart erreicht hier einen kaum faßbaren Gipfelpunkt, den er später zwar noch modifizieren, aber nicht mehr überbieten wird. Das unmittelbare Aufeinanderprallen von Orchester und Klavier bestimmt den beispiellosen Anfang, der erst Beethoven in seinem G-Dur-Konzert op. 58 – allerdings völlig verwandelt – aufgreift.

Nachdem das Orchester mit einem kräftigen Ruf eingestiegen hat, erscheint bereits im zweiten Takt die Antwort des Soloinstrumentes, das sich aber schon am Kopftitelmotiv der Orchesterintroduction, am Eingangstutti beteiligt (vor dem eigentlichen Soloeinsatz, der hier nicht gleich mit dem Hauptthema, sondern mit einem kurzen improvisatorischen Prälimbieren des Solisten erfolgt). Auch beim Schlußtutti dieses Satzes ist das Soloinstrument wie-

der dabei. Von besonderer Schönheit und tiefem Empfindungsgehalt ist der besetzte, kontable langsame Mittelsatz in c-Moll, der übrigens der erste Mittelsatz war, den Mozart für ein Konzert komponiert hat. Das Orchester-Ritornell, durch das der Satz in zwei große Teile gegliedert wird, beginnt mit einem Kanon der Streicher (zwischen erster und zweiter Violine), der dann den Untergrund für den edlen Gesang des Soloinstrumentes bildet. Als ausgedehntes Rondo wurde der Finalsatz des Konzertes angelegt. Besonders zu erwähnen ist hierbei der Einbau eines in A-Dur stehenden ausdrucksvoll-ernsten Menuetts mit vier Variationen in den sehr brillanten, virtuos glänzenden Satz, der ebenfalls eine äußerst enge, meisterliche Verknüpfung zwischen Solo- und Tuttiportion erkennen läßt. Das Nachsinnen im Menuett des Finales weist auf die innere Einheit des mehrsatzigen Werkes. Die für Mozart stets verbindliche Satzfolge schnell-langsam-schnell bedeutet keine bloße Reihung, sondern erhält inneren dynamischen Sinn. Das Geschehen weitet sich über das dialogische Musizieren hinaus auf den übergreifenden Zusammenhang des ganzen Konzertes.

Peter Tschaikowskis Sinfonie Nr. 6 b-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 dirigiert, 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 geäußert hatte. Sie wurde zugleich sein Requiem.

„Du weißt, daß ich im Herbst eine zum größten Teil schon fertig komponierte und instrumentierte Symphonie vermachte, und das war gut, denn sie enthielt wenig Wertvolles und war nur ein laues Tongeklingel ohne wirkliche Inspiration. Während der Reise kam mir der Gedanke an eine neue Symphonie, 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 im Gegenteil ein sehr langgedehntes Adagio sein.“ Diese Briefstellen des dreund-  
fünfzigjährigen Tschaikowskis an seinen Neffen

Wladimir 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 Zerissenheit gekennzeichnet. Nur die Flucht in rastloses Schaffen verhalf ihm zu relativem Gleichgewicht. Leidenschaftlichkeit, unmittelbarer Ausdruck der ihn bewegenden, ja fast zumeist ohne Überbreitung wurde seine sechste Sinfonie. „In diese Sinfonie“, schrieb Tschaikowski, „legte ich ohne Überbreitung meine ganze Seele; ... ich liebe sie, wie ich nie zuvor eine meiner Schöpfungen geliebt habe.“ Wie viele seiner letzten Werke ist auch die „Sechste“ vor leidvollen Stimmungen durchzogen, aber nie im Sinne pessimistischer Hoffnungslosigkeit, Todessehnsucht oder willensloser Passivität. Auch im Ausdruck des Tragischen, der Klage, schwingt bei Tschaikowski seine leidenschaftliche Liebe zum Leben mit, seine Überzeugung von den erstaufländigen Kräften der menschlichen Seele, seine Verehrung für alles Schöne und Gute in Leben des Menschen und in der Natur. Unter den nachgelassenen Papieren des Komponisten fand sich ein Programmheft 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 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 illustrativen Programmmusik 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 „Programm-sinfonie“ 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 wie Peter Iljitsch vor, der begeistert aus-

rief: ‚Ausgezeichnet, Modé, 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 „viel Neuem“ 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 in einzelnen durch eine große Strenge, Klarheit, und Konsequenz des Aufbaus gekennzeichnet. Sie bedingen sich gegenseitig im Sinne ausgeglichener Kontraste, sind aber auch durch gemeinsame Elemente miteinander verbunden (Tonfortschreibungen, spezifisch nationaler Charakter).

Der inhaltliche Schwerpunkt der Sinfonie ist wohl der erste Satz, ein komplizierter Sonatenhauptsatz. Bereits in der melancholischen Adagio-Einleitung spricht sich das Kernmotiv des nachfolgenden Allegro-Satzes aus, dort allerdings ins Erregte gesteigert. Lichter, freudvoller ist das kontrastierende zweite Thema in den subordinierten 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 grazia) hat elegant-lärmenden, ja wälderartigen Charakter. Der ungewöhnliche 3/4-Rhythmus verweist auf die russische Volksmusik. Heitere, optimistische Stimmungen herrschen vor, lediglich im Mittelteil (con dolcissimo e flebile) klingen die Nachtseiten des vorangegangenen Satzes als monotone Melancholie herein. Der dritte Satz (Allegro molto vivace), teils wälderartig, teils schwingend mitreißend, ist ein mächtiger Bau, der Schwere und Marsch innig verknüpft. Abweichend von der Tradition des sinfonischen Zyklus, hat Tschaikowski als Finale einen langsamen Satz geschrieben, ein Adagio lamentoso, das seiner tragischen Haltung an den ersten Satz anschließt, in seiner Schilderung des Leidens in denkbar großem Gegensatz zu den beiden lebensbejahenden Mittelsätzen steht. Zwei Themen stehen miteinander in einem gespanntem Verhältnis. Die Coda ist inhaltlich der Einleitung der Sinfonie verwandt. Ein Bogen wird geschlossen, ein Kreis geschlossen. Anfangs- und Schlußklang entsprechen sich fast völlig; tiefe Streicher und Fagott in tiefster Lage in Molddreiklängen.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie  
Redaktion: Dipl.-Kult. Sabine Grosse  
Die Einleitung zur 6. Sinfonie von Peter Tschaikowski  
verfaßte Prof. Dr. Dieter Homig.

Chamberlain-GMD Jörg Peter Weigle – Sinfoniet 1989/90  
Lilo Milan Harvat, Flöte 1664  
Dresd. VSB GÖV, BT Heidehaus 11-14 2.1.10 808-4-96  
TVP – 23 M



5. ZYKLUS-KONZERT 1989/90