

deutscher Musikgeschichte. Sein Leben und Werk war aufs engste mit seinem Wirken für die Dresdner Staatskapelle verbunden. Bereits 1910/11, im Jahre 1905, kam er zur Spitze des Dresdner Konservatoriums (s. u. Schüler von Fikentscher und Druscheck) als Schöpfer einer neuen Schule, der ihn zunächst beim, an die Dresdner Staatsoper. Damit begann eine 20jährige Tätigkeit an diesem Institut, an dem ab 1912 Kapellmeister, später auch leitender Operndirektor und schließlich Sächsischer Staatskapellmeister wurde. Daneben wirkte er von 1905 bis 1945 als Lehrer am Dresdner Konservatorium, dessen künstlerische Leitung er zwischen 1935 und 1937 innehatte. 1950 übernahm die Striegler nach Mühsen, blieb aber weiterhin der Dresdner Oper als ständiger Gastdirigent verbunden. In der Person dieses Künstlers verkörpert sich im besten Wortsinn der Begriff des „ausgestandenen Kapellmeisters“, der im 19. Jahrhundert seinen Willen kann eine Ausnahmestellung der Tatkraft hat Striegler in seinen Werk über 180 Opernwerke unermesslichen reponierenden Lebenswerk nicht bedarf: vom einfachen Liede reicht er über die Kammer- und Kammermusik bis zu Sinfonie und Oper. Die Krönung bildet 1956 die Kopieren für Soli, Chor und Orchester. Viele seiner Werke können durch Staatskapelle und Staatsoper zur Aufführung. Ja, Striegler konnte am Ende seines Lebens bekennen: „Wohl ist es mir ein Vergnügen das Glück gehabt wie ich, alle seine Werke geben zu haben.“ Anlässlich seines 50jährigen Berufsjubiläum wurde Kurt Striegler als Ehrenmitglied der Dresdner Staatsoper verliehen. Als Dirigent, Pädagoge und Komponist stand der Künstler tief auf dem Boden der Tradition. Seine Welt war die Sphäre der Musik, Richard Strauss, Wagner. Hier auch schloß die schillernde Musiker an, deren intellektuelle Musikerkultur sich mit unbedingter handwerklicher Sicherheit verband. Dabei ist sein eigenes, jenseits aller „Minderheit“ gewaltsam über, das vor in den Beständen der Sächsischen Landesbibliothek gebort, darunter in Teilen mehr als „Gefahrenzone“.

Dieses Material nicht zuletzt das beste erklärende „Rosina Arioso“, Werk 50, für großes Orchester, das, Ende der zwanziger Jahre entstanden und von der Dresdner Staatskapelle unter Fritz Busch erfolgreich, zu Kurt Striegler erfolgreichste und bekannteste Sinfonie gehört. Das zwölf Minuten dauernde Werk erlebte mehrere Rundfunkproduktionen, u. a. in Berlin, Leipzig, Stuttgart und später - mit dem Münchner Philharmoniker unter Leitung des Komponisten - in München, sowie zahlreiche Konzertaufführungen; Fritz Busch erlangt mit dem Werk ein erstes Amerika-Triumph in New York einen großen Erfolg. Bereits am 21. Januar 1939 erklang es auch schon einmal in der Philharmonie unter Paul von Kempen. In der Tat ist es eine effektvolle, brillante Komposition, die dem Autor das Zeugnis einer glänzenden Beherrschung des instrumentellen Sinfonieorchesters ausstrahlt, seine Sinn für farbige, pointierte Instrumentation sowie wie bei allen Vorliebe für weiche, grüne Formulierungen, von reichlichen Tönen bezeugt. Dem selbst dem häufig ständes, charakteristischer, sich über Hartungswald nicht in den Holzläutern zurückziehen, dann vom ganzen Orchester aufzulebenden Hauptthema gewahrt für das Stück eine eingetragene, schwermütige Sinfonische Bedeutung. Nach Dresden werden dieses Gedanken kompositionelle Episoden und Stimmungen neuartig. Aufmerksam überaktiver Läufe folgen beinahe: weiche Töne, in denen sich Nüchternheit wiederfindet können. Sprechweise wölben sich Assoziationen an die phantastisch dithyrambische Illusion der Mendelssohnischen Sinfonienmusik einstellen. Bei aller Ausgelassenheit und Homogenität des musikalischen Geschehens, das in verborgenen Stimmungen gipfelt, ist die Musik ebenfalls gefordert, bedient sie sich gelegentlich instrumenteller Verfahren. Mit romantisch-überwiegendlicher Gedichte verliert die wirkungsvolle Stück.

Kurt Schumann 4. Sinfonie in d-Moll, op. 128, ist ein selbständiges Hauptwerk. Sie entstand in seiner glücklichsten Zeit, im „Sinfonischen“ 1841, kurz nach der „Frühlingssinfonie“. Ungeachtet ihres großen Reichtums an lyrischen Gedanken fand sie bei der Uraufführung am 6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaus unter dem Konzeptionsmeister Dabei sind den verdienten Erfolg. Doch der Komponist war von dem Worts seiner Schöpfung darüber überzeugt, nicht er, doch 1842: „... ich weiß, die Stücke stehen gegen die erste (Sinfonie) keineswegs zurück und werden sich früher oder später in ihrer Weise auch glänzend machen.“ Zehn Jahre später nahm er die Partitur noch einmal vor. Kurz vor der Uraufführung der zweiten Fassung am 3. März 1851 in Düsseldorf schrieb Schumann dem holländischen Dirigenten: „Ich habe die Sinfonie überaus ganz neu zusammengesetzt, und freilich besser und wirkungsvoller, als sie früher war.“ Das Werk wird im chronologischen Verständnis als 4. Sinfonie gezählt. Die Grundstimmung ist ernster, gelassenheitvoller als die der „Frühlingssinfonie“, doch gewahrt die fast Beethovenische Partitur einige Abschnitte auch helllich-humorigen Partien. Inhaltlich spiegelt sie Schumanns Kampf gegen alles Philistertum-Hölle in der Kunst wie im Leben seiner Zeit wider. Dem Unter-

und „Amphibien, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale in einem Satz“ entgegengesetzt sind die vier Teile des Werkes ohne Personen miteinander verbunden - typischer Ausdruck der Neigung der Romantiker zur Verwindung und Auflösung der klassischen Sonatenform. Die einzelnen Sätze sind nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch-ästhetisch eng miteinander verknüpft, wodurch das Ganze den Charakter einer einheitlichen Fatale erhält und eine Vermale zur ständischen Dichtung, wie sie später üblich werden sollte, bildet.

Dunkle, ernste Kampfbildung wohnt in der langsamen Einleitung des ersten Satzes. Eine ruhige und abstrakte Achtelritze wird zunehmend ausgedehnt. Stürmisch, in erregten Schüchternheit setzt das Hauptthema des lebhaften Hauptteils ein. Es bestrebt sich seinen drängenden Charakter eigentlich die ganze romantische Geschichte des Satzes, erst in der Durchführung zweiter sich den neuen Gedanken hinzu, in den Partiten, in der Holzbläser (wie Mendelssohn), in den neuen Violinen (wie zum Beispiel, welche die Bedeutung des zweiten Themas erhält). Wie die Gedanken wieder die Stimmungen. Doch der Schwung des Ganzen führt zu einem (stilistisch-ästhetischen) Ausklang. Nach einem ungewohnten, abstrakten d-Moll-Akkord wird nun von einem volksheligen Thema der Solo-Oben und Violoncelli in die abwärtsige Welt des zweiten Satzes, einer Romanze in d-Moll, eingeführt. Dieser klagenhafte Weise folgt unermüdlich in den Streichern die Achtelritze der langsamen Einleitung, aus der vom Kontrabass die etwas trübselige Mittelteil der Romanze entspringt wird. Der kläglich fast ausgewogene Satz schließt wieder in der Anfangsstimmung - Eosigendfreudig hebt das Scherzo an, in sogar der Herbe stellt sich ein. Aber die unelle Haltung entspannt sich im Teile mehr und mehr und geht los in die Trübseligkeit über. Beim zweiten Erscheinen des Trüm ist sich das Thema formlich auf, während die Übergang zur langsamen Einleitung des Schlußsatzes geschaffen wird. Hier erklingt zunächst die Kapellmeister des Hauptthemas aus dem ersten Satz, das der Hörer in die diesem Anfangsstimmung zurückgeführt. Jedoch schlagartig bricht strahlende D-Der-Jubiläum mit dem Allegro herein. Das vor Kraft, Optimismus und Lebenslust überschäumende Hauptthema, dessen steigendweise lyrische vom Scherzthema weitergezogen werden, vermag sich gegen diese Gedanken durchzusetzen. In der Durchführung kommt es zu einem Fugato über das Hauptthema, grill-ästhetische Elemente erweisen sich als unüberwindliche Unmöglichkeit. Doch der glückliche Ausgang ist eigentlich schon im Voraus. Im vierfachen Tempo beide kühler, zerkleinernd. Jedem ist, bereits angebrachte Freude über den endlich erlangten Sieg über die Philister.

Dietrich Härtwig

#### Beschriftung Anzeigerwerbung 1963/64

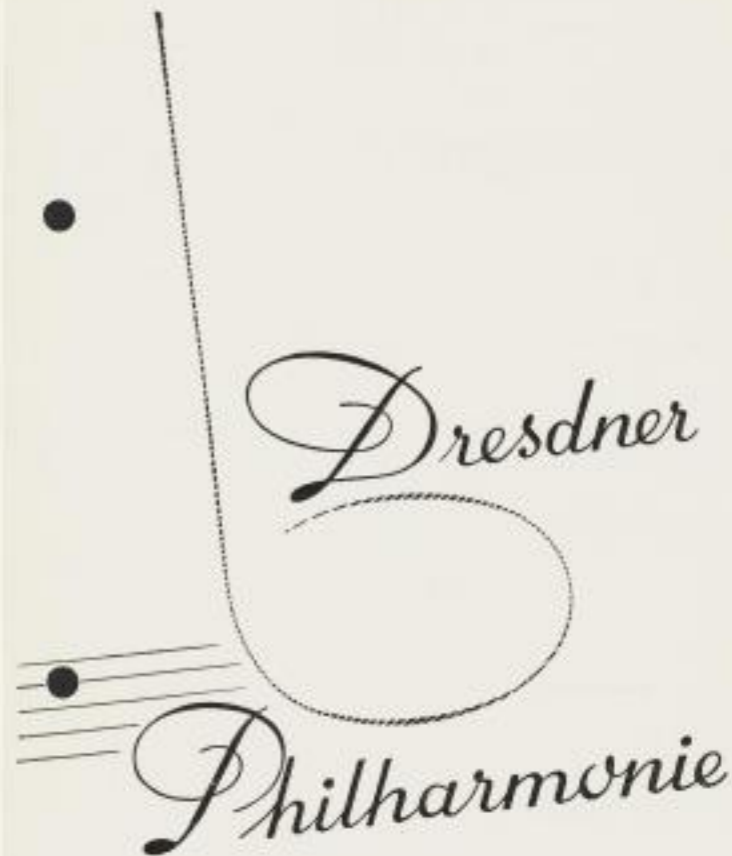
Wie im Programm des 10. Philharmonischen Konzertes am 19., 20. und 21. April 1963 bereits bekanntgegeben, kann die Anzeigerwerbung bis zum 19. Juli 1963 erfolgen. Übermittlungen sind möglich auf Karte 52 30 621 Deutsche Nachrichten Dresden, unter Angabe der bisherigen Anzeigensätze bzw. Plätze.

**Literaturhinweise:**  
 Wagner: *Meister des Chors*, 1. u. 2. Teil (Götting 1933)  
 Holtenauer: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*  
 Bergmann: *in Musik, Musiktheorie*  
 Albert: *Die Musikwissenschaft* (Berlin 1930)

#### Vorverkaufsstellen:

SCHLOSSPARK PILLNITZ  
 Programmierung, 2. Juni 1963, 18 Uhr  
 Programmierung, 3. Juni 1963, 18 Uhr  
 T. Secunda  
 Dirigent: Gerhard Rolf Bauer  
 Mitwirkende: Sächsischer Chor, Dresden  
 Leiterin: Wolfgang Berger  
 H. Wolf, „Holländische Romanze“  
 T. Becker, „Liebeslieder-Walzer“  
 W. A. Mozart, „Hoffler-Serenade“  
 Karten 8 Tage vorher in den bekannten Vorverkaufsstellen, Orchester, Sinfonieverwaltung Pillnitz, sowie eine Stunde vor Beginn der Serenade an allen Parkierungsorten!

HTT 10 97 541 12 - 140 808 10



7. Philharmonisches Konzert 1962/63

Freitag, 24. Mai 1963, 19.30 Uhr  
 Sonnabend, 25. Mai 1963, 19.30 Uhr  
 Sonntag, 26. Mai 1963, 19.30 Uhr

## 7. Philharmonisches Konzert

Dirigert: Gerhard Rolf Bauer  
 Solist: Konzertmeister Walter Hartwich, Dresden

**Wolfgang Amadeus Mozart** Sinfonie C-Dur KV 200  
1756-1791  
 (Trüllersinfonie)  
 Allegro spiritoso  
 Andante  
 Menuetto  
 Presto

**Gian Francesco Malipiero** Konzert für Violine und Orchester  
1876-1952  
 (Erstaufführung)  
 Allegro con spirito  
 Lento ma non troppo  
 Allegro

**Kurt Striegler** Rondo burlesk op. 50  
1886-1958  
 - Pause -

**Robert Schumann** 4. Sinfonie d-Moll op. 120  
1810-1856  
 Ziemlich langsam - Lebhaft  
 Romanze  
 Scherzo  
 Langsam - Lebhaft

### Zur Einführung

Wolfgang Amadeus Mozart schrieb 1773/74 eine Gruppe von Sinfonien (KV 183, 200-207), die übliche Formale und stilistische Abweichungen aufweisen und innerhalb der Entwicklung des Sinfonikers Mozart darüber hinaus Marksteine sind. Hatten sich die vorausgehenden Sinfonien an die entscheidende italienische Overturenform angelehnt, so ist die hier in Betracht kommende Gruppe durch die Wiedereinführung des Menuetts gekennzeichnet. Auffallend ist ferner, daß der äußere Umfang dieser Werke beträchtlich ungewöhnlich ist, daß die Durchführungen zwar noch nicht wie bei Joseph Haydn streng symmetrisch bestimmt sind, sondern symmetrisch fortgesetzt werden. Schräglicke ist besonders ein Hang zum Großen, Fastliches zu spätem. Die schwangvolle Themenik wird häufig kontrastistisch verarbeitet. Selbständig sind die Bläser behandelt. Aus dieser Werkgruppe, die dem vierstimmigen Mannheim'schen Typus angehört, ragt eine Trias von Sinfonien heraus, die nach Alfred Einstein auf einer frühen Barockklassikale und in einem engsten Rahmen die gleiche Vollendung zeigt wie die Titus der Meisterwerke zu dem Jahre 1788: die Sinfonie in C-Dur, KV 200 (erstmalig im November 1773), die in g-Moll, KV 183 (Oktober 1773) und die Sinfonie in A-Dur, KV 201 (April 1774). Bei kleiner Besetzung der Orchester ersichte Mozart hier eine neue Weite im Ausdruck, gestrichelt er den Bau der Sätze großzügiger, dramatischer, gelangte er zu kontrastreichster Verflechtung. Dies alles macht deutlich, daß der jugendliche Komponist mit diesen seinen „Salzburger Sinfonien“ eine neue, persönliche Sprache fand, sich schon weit über den Charakter der aristokratischen Gesellschaft seiner Zeit erhebt.

Die unter heutiges Konzert eröffnende C-Dur-Sinfonie KV 200 der 17-jährigen Mozart, ein feingebildetes, helles Geisteswerk zur vorausgegangenen g-Moll-Sinfonie und eine Vorläuferin der charakterlich verwandten, vielleicht noch ausgefeilteren, gelassener Sinfonie in A-Dur, hat dem Beinamen „Trüller-Sinfonie“ erlitten, da sich vor allem die Hauptthemen des ersten und letzten Satzes, aber auch die anderen Sätze durch reichlichen Gebrauch von überraschenden Teilerwartungen auszeichnen. Ein harmonisch-kontrastistisch ausgestatteter Satz und verhalten-höflicher Gestalt sind für die Haltung des lebenswichtigen Satzes charakteristisch. Im ersten Satz (Allegro spiritoso) ist in die Seele barock-höfischer Festlichkeit eine neue Energie gesteuert. Das leicht überschaubare thematische Material der kurzen Exposition besitzt eine feine Durchbildung. Der zweite Satz (Andante) weist ein besonders gelungenes Thema in den ersten Violinen auf. Das Menuett mit dem bevorstehenden Hirtentanz ist kein Interludium mehr, sondern besitzt Bestandteil des ständischen Zyklus. Höhepunkt des reizvollen Werkes ist tragisch das humorvolle Presto-Finale mit seinem Dialog zwischen den Violinen und dem Tutti des Orchesters. Mit zierem Crescendo geht die Sinfonie wirkungsvoll zu Ende.

Die neue Musik Italiens, die heute wohl hauptsächlich durch die Zwölftakter Luigi Dallapiccola und Luigi Nono, aber auch durch Goffredo Petrassi und Mario Nasciflo vertreten wird, kann auf drei bedeutsame Wegereisen zurückblicken, deren die Erneuerung italienischer Musiklehre aus dem Geiste der Dualität gegenüber verminderter Verwirrung und manierierten Konstruktivismus am Herzen lag: Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzoni und Alfredo Casella. Malipiero, der aus einer alten venezianischen Pariserfamilie stammende, unter dessen Verfahren sich Doge wie Musiker befanden, gehört zu jenen Künstlern, die unerbittlich ihres einmal als richtig erkanntem Weg konsequent verfolgen. Nach Musikstudien in Wien, Venedig und Bologna (u. a. bei Max Bruch, Enrico Bossi) kam er 1913 nach Paris. Hier erfolgte in einer ersten Schaffensperiode die Auseinandersetzung mit den Einflüssen Stravinskys und Debussys. Fast alle bis zu diesem Zeitpunkt in Zusammenarbeit komponierten Werke vermachte er, so wesentlich wurden ihm die Beziehungen mit den genannten Meistern. Der erste Weltkrieg hinterließ in seinem Schaffen wie in seiner Existenz nachhaltige Spuren. Verschiedene Lehrstühle nahm er in den Nachkriegsjahren an. Bis zum 1940 seine „Lebensleistung“, das Direktorat des Lino Musicals in Venedig, übernommen wurde.

Im Jahre 1902 fand der Zwanzigjährige mehrere, noch völlig unentfesselte Manuskripte altitalienischer Kompositionen - eine Begegnung, die für Malipieros künstlerische Entwicklung, seine ganz eigene Stellung zu den Epochen der Musikgeschichte grundlegend wurde. Denn er erdachte zum ersten Male seine ursprüngliche Vorliebe für die italienische Musik früherer Jahrhunderte, die ausgeübten musikalischen Studien und Forschungen zur Folge hatte und seine abklingende Haltung zur Musik des 19. Jahrhunderts, zur italienischen Oper und zur deutschen Sinfonie speziell, leitete. Seine Beziehung auf vorbildliche Traditionen erdichtete ihm und dank der gesamten vorangegangenen italienischen Musik nach dem „melodischen Subjektivismus“ (Wagner)

des 19. Jahrhunderts einen ganz neuen Bereich der Welt, den Geist des musikalischen Barock, der Renaissancezeit. Bei den oben Malipieros Gesoldo, Monteverdi, Galuppi, Cavallero, den vorantischen Instrumentalisten fand Malipiero die ihm ganzliche Geistesverwandtschaft. Die Gesamtanlage der Werke Monteverdi - und noch nicht abgeklungen - Vivaldi, zahlreiche Publikationen zur Wiedererweckung alter Musik gehörte zu seinen wichtigsten Leistungen. Indem er aber immer tiefer in die Welt der „Alten“ eindringt und Stravinskys, Bartoks, Hindemiths Neuklassizismus eine der Neovorklassizismus entgegensteht, wuchs seine Opposition gegen den durch in Italien üblichen „Belcanto“-Stil, den verfallenen, alles vordergründigen Verismus.

Seine künstlerisch-nüchternen Durchbruch erlebte Malipiero mit einer „Vandernburg“ anhaltender für ein expressionistisches Tendenz, die naturgemäß nicht ohne ihre Widersprüche bleiben konnte. Er erwiderte seine eigenartige Kunst in Zeichen der Vorherrschend des Melodischen, das von der Gregorianik, der Tonsprache des 16., 17. und 20. Jahrhunderts wesentlich beeinflusst wurde. Seine Ablehnung jeglicher Schöner führte zu einem Protest gegen die „thematische Arbeit“, gegen das Grundprinzip also der Musik des 19. Jahrhunderts. Statt dessen gelangte er zu einer neuartigen Konstruierung lyrisch-melodischer Gebilde, ohne eigentlich polyphon oder sinfonisch zu „bauen“. Aus seiner lyrischen Gestaltungslehre heraus, nach seiner Beschäftigung mit der Barockoper des 17. Jahrhunderts, erdichtete sich Malipiero auch die „Musiktheater“, von dem Dichter Aristonide stide wesentlich inspiriert. Bei rein visuellen Aktion nur - in der ersten Schaffensperiode zumindest - Gosang nur in lyrischer Funktion auf. Die Handlung wirkte als „orchestralbegleitete Mimik“, die Figuren werden Allegorien, Symbole. Die Ursache dieser Konstruktionslehre, die sich in der Deutlichkeit von reinlyrisch-dramatischen Musiktheater äußert, ist Malipieros tiefe Enttäuschung am Leben, an der ihm umgebenden Gesellschaft, die ihn nicht mehr in die - wie er meint - „besten“ Welt der Vergangenheit rückt. Obwohl Malipieros Bedeutung überdies in seinem Opernschaffen liegt - er schrieb später Bühnenstücke in traditioneller Form -, verdient er doch auch als Kammermusiker und Sinfoniker hervorgehoben zu werden, da er seinen Lektoren solche Gattung auf diesen Gebieten neu erdachte. Gerade in den Instrumentalwerken, die folgende Bedeutung durch Zeitverhältnisse erwarben und diese widerprüflich, konnte der für den Komponisten typische „Lyrikaner“ völlig zum Ausdruck. Seine dramatische Objektivität, die gelegentlichen Begeisterungen, die ihm sein Stil hier und da setzte, ändern jedoch nichts daran, daß dieser feinsinnige Musiker der intellektuellen Jahr nach vorwiegend geordnete Haltung ergriffen hat, die sein Land zur Auseinandersetzung mit der Musik des 20. Jahrhunderts ansetzt. Der italienische Kritiker Fedele d'Amico schrieb einmal: „In der überaus leichten Klarheit seiner Klanggebung, in dem Zauber seiner von Dicht einer alten Kultur durchdrungen Melodik, in seiner aristokratischen Distanzierung von Lärm und Diskant erfüllte Malipiero in der italienischen Musik eine ästhetische Funktion wie Debussy in der europäischen: Wie Debussy hat er die musikalische Sprache regeneriert und gleichzeitig die jüngere Generation gelehrt, das italienische Scenario mit neuen Ohren zu hören.“

Das 1952 geschriebene und ein Jahr darauf in Mailand uraufgeführte „Konzert für Violine und Oboe“ zeigt deutlich Handchrift und Eigenart Malipieros. Zwar ruht es äußerlich die traditionelle Dreisätzigkeit der Konzerte, doch verleiht es auf die sinfonische Entwicklung der thematischen Material im Sinne des 19. Jahrhunderts. Malipiero läßt die musikalischen Gedanken vielfach aufeinanderfolgen wie in „einem häufigen Gespräch“. Die Grundstimmung werden nicht „atmosphärisch“, sondern „ausgesprochen“ durch wechselläufige Klangliche und rhythmische Befehle. Das melodische Element ist das vorherrschende, ihm unterstellt sind die eigenwillige Rhythmik, die heute auf freier statischer Basis beruhende Harmonik, eine zarte, nicht vergebliche Polyphonie und die durchdringende Klanglichkeit der Instrumentation. Erweisen auch die einzelnen thematischen Einfälle mehr aneinandergerichtet als verarbeitet, vermag der Komponist doch in allen Teilen seines knappen, übersichtlichen Werkes, das den Solistensystemen zwei Rollen zu konzentrierter Einführung gibt, eine ständige Spannung zu erzeugen. In zugehörigen Ausdrucksgebilden des ersten Satzes (Allegro con spirito) werden fast opernhafte musikalische Elemente, Kontrastreiches und Arioso, miteinander verbunden. Der längere Mittelteil (Lento ma non troppo) ruht ebenfalls wie eine Gosangsszene an Schliche, klarer Linien kennzeichnen diese charaktervolle Musik. Das Finale (Allegro) bringt den schwergewichtigen Ablauf des Werkes. Dramatische Rhythmen und Weisen bestimmen sein Wesen. Eine Kadenz des Solisten legt sich zwanglos dem Ganzen ein.

Gewiß ist es nicht leicht, Kurt Striegler des Dresdner Musikfestivals vorzustellen, verleiht doch der Name der im Sommer 1958 Verstorbenen ein gutes Stück Dresden und dank