

GÖRLITZ
ZITTAU

GERHART
HAUPTMANN

THEATER

GERHART
HAUPTMANN



V. SINFONIEKONZERT

Gastspiel der Dresdner Philharmonie

am Mittwoch, dem 13. Mai 1964, Theater Zittau

am Donnerstag, dem 14. Mai 1964, Stadthalle Görlitz

V. SINFONIEKONZERT

des Gerhart-Hauptmann-Theaters Görlitz/Zittau

Dirigent: Generalmusikdirektor Professor Heinz Bongartz, Nationalpreisträger

Programm

Richard Strauß:
1864–1949

Don Quixote, op. 35

Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen
Charakters, frei nach Cervantes

Solopartien:

Peter Schikora, Viola

Manfred Reichelt, Violoncello

Igor Strawinski:
geb. 1882

Der Feuervogel, Suite 1919

Introduktion und Tanz des Feuervogels

Tanz der Prinzessin

Tanz des Kastschei

Wiegenlied und Finale

Johannes Brahms:
1833–1897

I. Sinfonie, c-Moll, op. 68

Un poco sostenuto – Allegro

Andante sostenuto

Un poco Allegretto e grazioso

Adagio-Allegro non troppo, ma con brio



Professor Heinz Bongartz, Generalmusikdirektor und Nationalpreisträger, schließt in Kürze seine langjährige und verdienstvolle Tätigkeit als Chefdirigent der Dresdner Philharmonie ab. In Dresden verabschiedet er sich am 1. und 2. August dieses Jahres mit der IX. Sinfonie von Ludwig van Beethoven, die er im Schloßpark Pillnitz dirigieren wird. Die Zittauer Konzertbesucher werden sich erinnern, daß Professor Bongartz vor 10 Jahren, am 20. Oktober 1954, zusammen mit Frau Elly Ney, das letzte Mal in Zittau konzertiert hat. In Görlitz trat der Chefdirigent der Philharmonie am 18. Mai 1960 letztmalig auf, mit Annerose Schmidt, Leipzig, als Solistin.

So gastiert der künstlerische Leiter des weltberühmten Klangkörpers auch in unseren Städten das letzte Mal. Mit manchem Besuch von Professor Bongartz beehrt, wird unser Gerhart-Hauptmann-Theater das Ereignis zu würdigen wissen.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Der *Don Quixote* von **Richard Strauß** ist schon über ein halbes Jahrhundert alt. 1897 ist das Werk geschrieben worden. Die „phantastischen Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters“, in eine Introduction und einen an diese anklingenden Epilog eingerahmt, versuchen, eine Schilderung der Persönlichkeit des Ritters von der traurigen Gestalt und seines Schildknappen Sancho Pansa zu geben. Das Violoncello verkörpert Don Quixote, die Tenortuba den behäbigen immer ans Materielle denkenden Begleiter des melancholischen Ritters.

In den 10 Variationen werden verschiedene Episoden aus der tragisch-komischen Fahrt des Ritters geschildert, es werden Abenteuer mit einer Bildkraft lebendig gemacht, die das außergewöhnliche orchestrale Können von Richard Strauß aufs neue beweisen. Wenn jedoch Strauß das Blöken der Schafe mit einem Realismus sondergleichen schildert, begibt er sich aus den Bereichen der



Kunst hinaus. Vor 50 Jahren fand man diese Stelle köstlich, heute fragt man, ob diese Artistik der Instrumentation mit dem wahren Sinn der Musik vereinbar sei, ob das noch etwas mit „Musik“ zu tun habe. Doch soll uns der Wandel der Betrachtungsweise nicht davon abhalten, zu erkennen, daß Strauß, der 85-jährige, ein überragender Könnler und oft auch ein genialer Musiker, heute einer der meist aufgeführten Komponisten ist, und daß er durch seine Werke den Ruhm der deutschen Musik über die ganze Erde verbreiten half. Er ist der Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, er ragt in unsere Zeit hinein als der Zeuge einer vergangenen, sehr genußfreudigen und mit Glanz und Sattheit prunkenden Epoche – und irgendwie steht er fern den schweren Problemen und Aufgaben, die unsere Zeit zu bewältigen hat.

Johannes Paul Thilman

Strauß zeichnet den Don Quixote und seinen Knappen Sancho Pansa mit typischen und wandlungsfähigen Motiven. Das Verschroben-Chevalereske des einen charakterisiert das Solocello:



das Plump-Pfiffige des anderen zunächst die Baßklarinetten und Tenortuba, dann stets die Solobratsche.

Das Werk ist gegliedert in: Introductione (ein ausgedehntes Vorspiel, das schildert, wie sich der Held an Rittergeschichten erhitze, bis er beschließt, selber einer zu werden) und Tema con variazioni e Finale. Die 10 Variationsbilder nach der Themenaufstellung lehnen sich an markante Episoden des Romans von Cervantes an und besagen: Ausritt des seltsamen Paares mit seinen charakteristischen Themen; siegreicher Kampf mit den Windmühlen und der Hammelherde; Quixotes Verheißung des Königreiches, in dem Sancho Pansa zu hohen Ehren kommen soll; das unglückliche Abenteuer mit der Prozession von Eüßern; Quixotes Herzergüsse an die erträumte Dulcinea; seine Begegnung mit einer Bauerndirne, in der er die Ersehnte zu erkennen glaubt; der tollkühne Ritt durch die Luft; Fahrt auf dem verzauberten Nachen; der groteske Überfall auf zwei harmlose Mönche (Duett der beiden Fagotten); Zweikampf mit dem Baccalareus Samson Carrasco, seine innere Wandlung und Heimkehr.

Im Finale lösen sich des Helden Abenteuer als Grillen seiner kranken Phantasie auf. Er entsagt der Welt; schmerzlich und innig verklingt die Musik, getragen vom Solocello.

Igor Strawinski hat seine russische Heimat früh verlassen und sich lange gänzlich von ihr abgewandt. Die Frühwerke Strawinskis haben seinen Weltruhm begründet, und für unzählige Musiker und Musikfreunde in aller Welt stellen sie auch heute noch den eigentlichen Strawinski dar.

Der Komponist, dessen Geltung als einer der Großen der zeitgenössischen Musik von niemandem bestritten wird, hat in einem überraschenden Gesinnungswandel zur Heimat zurückgefunden, die Sowjetunion besucht und dort den Ausspruch getan: „Sie können einfach nicht glauben, wie glücklich ich heute bin!“

Noch im März 1949 hatte er sich, als in New York der Friedenskongreß der Geistes-schaffenden der USA stattfand, geweigert, Schostakowitsch zu begrüßen. Noch vor wenigen Jahren schrieb er in seiner „Musikalischen Poetik“ ein Kapitel „Wandlungen der russischen Musik“ (es wurde, und das ist bezeichnend, nicht in die französische Ausgabe des Werkes, wohl aber in die deutsche übernommen!) die bösen Worte: „Wenn auch Rußlands Taumel durch die Geschichte mich verwirrt, so beunruhigen mich doch die Perspektiven der musikalischen Kunst in Rußland nicht weniger. Denn Kunst setzt Kultur, Bildung und absolute Stetigkeit des Intellekts voraus, und Rußland hat es noch nie gründlicher daran gekehrt als heute.“

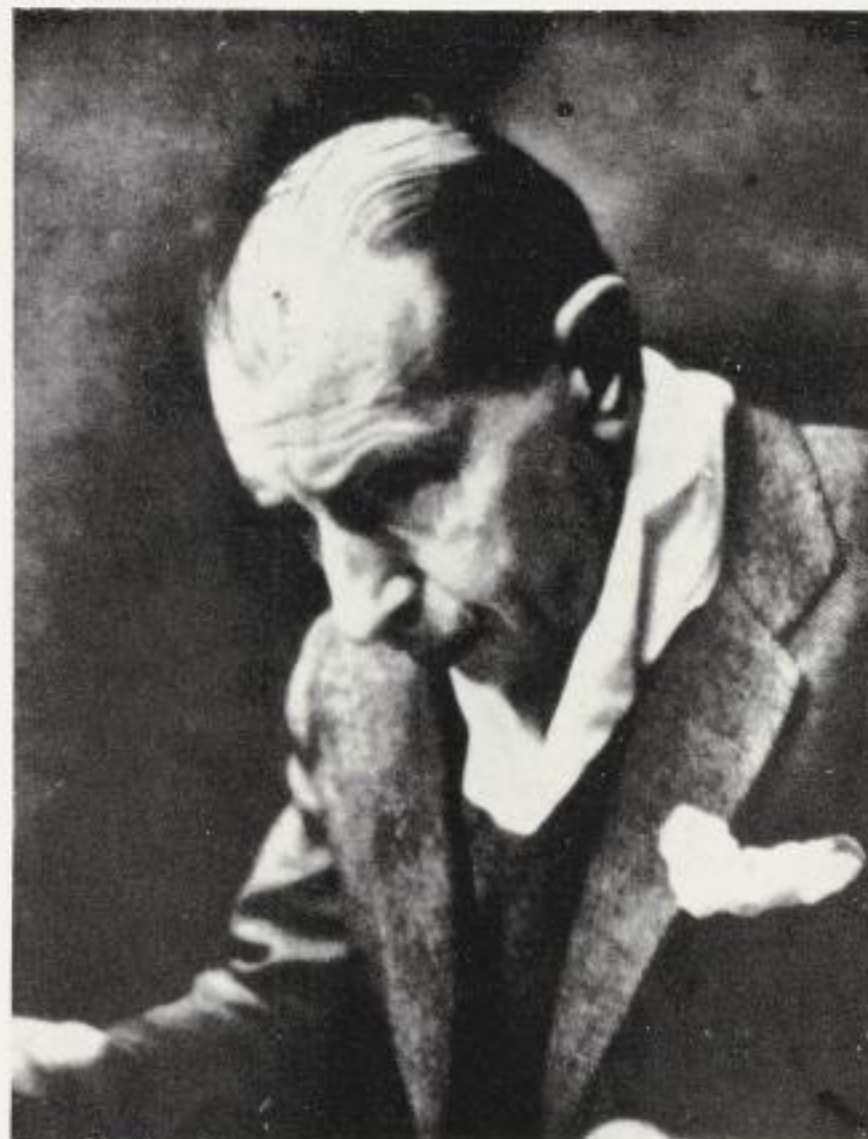
Nun ist Strawinski heimgekehrt, der „verlorene Sohn“, in die Arme der Eltern, und hat sich vom Gegenteil überzeugt. Das ändert freilich nichts an der Einschätzung der späten Werke, in denen sich der Komponist von der Gebundenheit an die Gemeinschaft völlig losgelöst hat. Wie in seinem Leben ist man auch in seinem Schaffen vor Überraschungen nicht sicher. Das zeigt sich auch darin, daß man bis heute deutlich vier Perioden unterscheiden kann:

1. die Periode des Impressionismus und der Beeinflussung durch die russische Folklore. Dahin gehören folgende Werke: „Feuerwerk“ (1909), „Feuervogel“, Ballett (1910), „Petuschka“ (Ballett).
2. die Periode des Primitivismus, eingeleitet durch das dritte Ballett: „Le sacre du printemps“ (1912), zu deutsch „Frühlingsopfer“ oder „Frühlingsweihe“. Die Erstaufführung 1913 erzeugte einen der größten Skandale in der Pariser Theatergeschichte. Weiter gehören hierher die große szenische Kantate „Les noces“ (1918), während die damals entstandene „Geschichte vom Soldaten“, eine Art Puppenspiel, einen eigenen Stil zeigt.
3. Die dritte Periode ist die des Neoklassizismus. Sie beginnt mit der „Pulcinella“-Suite für ein Orchester von 33 Musikern (1920), in der er Stücken von Pergolesi (aus Triosonaten und bekannten Arien) ein modernes Gewand überwirft. Weiter gehören hierzu das Konzert für Klavier und Blasorchester, in dem Strawinski an Lully, aber auch Bach anknüpft, und das später entstandene Ballett „Der Kuß der Fee“ nach Stücken Tschaikowskis sowie das an den Stil der Brandenburgischen Konzerte anknüpfende Auftragswerk für Orchester „Dumbarton Oaks“. Spitzenwerk dieser Periode ist das szenische Oratorium „Oedipus rex“ (1926/27); auch durch die Wahl der lateinischen Sprache versucht Strawinski zu dem von ihm gewünschten Abstand zwischen ihm und dem Hörer zu kommen. Das gleiche gilt von der 1930 entstandenen „Psalmensinfonie“.
4. Seit 1952 hat Strawinski auch die Zwölftontechnik des Schönberg-Schülers Webern übernommen und ist damit seiner Vergangenheit völlig untreu geworden.

Die stilistische Vielfalt des Schaffens erklärt sich aus dem engen Zusammenhang mit dem jeweils in Mode stehenden Stil der bürgerlichen Kunst. Ohne Zweifel beherrschte Strawinski, ein großer Meister, alle diese Stile hervorragend.

Auch blieb er, wenn wir von der letzten Periode absehen, immer der Tradition irgendwie verhaftet und stellte sich damit in Gegensatz zur Schönbergschen Schule.

Er trug vieles zur Entwicklung der Musik unserer Zeit bei. Mehr Angriffsflächen bieten für uns seine Ästhetik und die Gründe seiner Wandlungen. Er stellt sich auf den reinen Standpunkt des *l'art pour l'art*. Er behauptet sogar von Beethoven (wie leicht ist das zu widerlegen!): „Seine wahre Größe liegt in der hohen Qualität des Tongehalts seiner Musik“. Weil er es ablehnt, mit der Musik das Herz des Hörers zu ergreifen, bevorzugt er Stoffe, die gleichsam neutral sind. Der Text spielt für ihn eine untergeordnete Rolle. Er wird geradezu zum Nachfolger Eduard Hanslicks, wenn er sagt: „Das ästhetische Gefühl beim Hören von Musik gleicht dem, was man beim Betrachten des ‚Spiels architektonischer Formen‘ empfindet.“



So sehr sich Strawinski distanzierte von dem Leben, das sich um ihn herum abspielte, so hat seine Kunst objektiv der gesellschaftlichen Atmosphäre seiner Zeit entsprochen. Die „Frühlingsweihe“ zum Beispiel hat Beziehungen zu der unruhigen vorrevolutionären Zeit, in „Petuschka“ übt er Kritik an einigen Seiten des Kleinbürgertums. Allerdings hat er nie Partei genommen in dem großen und leidenschaftlichen Kampf für den Humanismus, den der beste Teil der Menschheit, darunter auch Musiker mit der Waffe ihrer Kunst, nach wie vor führt.

Die Suite „Der Feuervogel“ ist aus der Musik zu dem 1910 uraufgeführten Ballett gleichen Namens zusammengestellt. Von den drei Fassungen haben wir die von 1919, für mittlere Orchester gedachte, vor uns. Die auch ohne Notenbeispiele sehr anschauliche Analyse aus der Feder von Professor Johannes Paul Thilman entnehme ich mit Erlaubnis des Verfassers dem zweiten Teil des „Konzertbuchs“: „Die Fabel des Balletts folgt einem russischen Märchen vom Prinzen Iwan, der im Zaubergarten des Menschenfressers Kaschtschei dem Feuervogel begegnet, ihn einfängt und gegen Überlassung einer Feder wieder freiläßt. Gefangene Prinzessinnen tanzen im mondbeschiedenen Park, Prinz Iwan verliebt sich in eine von ihnen, der er trotz aller Warnungen ins Schloß folgen will. Der Zauberer Kaschtschei tritt ihm entgegen, um ihn in Stein zu verwandeln. Der durch die Feder herbeigerufene Feuervogel verrät dem Prinzen das Lebensgeheimnis des Zaubers. Der Prinz tötet ihn und befreit dadurch alle Gefangenen und Verzauberten. Die geliebte Prinzessin ist eine Zarentochter, mit der er sich verlobt.“

Die Suite gibt die wichtigsten Episoden des Balletts wieder.

Die Introduction (Einleitung) läßt den Zaubergarten aufblühen. Eine Figur wächst aus dunkler Tiefe (Violoncello, Kontrabässe) zu einer lyrischen Melodie der Oboe. Die Farbigkeit, durch eine zauberhafte Instrumentation hervorgerufen, versetzt den Hörer sofort in die märchenhafte Stimmung, in der man wie ein Kind alles zu glauben vermag. Ein bunter Vogel, der Feuervogel, schwirrt plötzlich in diesem Zaubergarten umher. Das Schwirren, durch spielerische Figuren zweier Flöten und einer Klarinette, durch Tremoli und das Pizzicato der Streicher, durch Glissandi des Klaviers und der Harfe unterstrichen, ist musikalisch äußerst suggestiv gestaltet. In einem Pas de deux (Tanz zu zweien) wird die Begegnung des Prinzen mit dem Feuervogel geschildert. Dann tanzen die verzauberten Prinzessinnen (Scherzo). Ein Rondo erzählt von der aufkeimenden Liebe des Prinzen zu der schönsten Prinzessin. Hier hat Strawinski eine Oboenmelodie von anmutiger Süße geschaffen. Ihr steht eine Violinmelodie von ähnlicher Lieblichkeit und lyrischer Verhaltenseite zur Seite. Aber der Zauberer Kaschtschei bannt zunächst alle in seine höllischen Fänge; der barbarisch-wilde Tanz, in dem, nach einem Wort Debussys, die ‚rhythmische Gewaltherrschaft‘ der Musik beginnt, hat etwas Brutales an sich, durch Schlagzeugpassagen und synkopische Melodiefetzen gekennzeichnet. Hier sind die Ansätze, die später im ‚Sacre du Printemps‘ zur Vorherrschaft gelangen, die den Rhythmus in den Vordergrund rücken. Strawinski läßt auf dieses entfesselte Stück ein Wiegenlied des Feuervogels folgen, das nicht nur durch den gewaltigen Kontrast, sondern auch durch den bestrickten Liebreiz der Melodie (Fagott) einen tiefen Eindruck hervorruft. Eine Hymne krönt die Ballettsuite, in der er allen moskowitzischen Prunk und Reichtum aufleuchten läßt, so wie ihn auch viele der alten Märchen Rußlands enthalten. Die Hornmelodie steigt über die Violinen und Flöten immer höher empor, wird immer reicher harmonisiert und immer verführerischer im Klang ausgestattet. Sie wird metrisch vom Drei-Halbe-Takt zum Sieben-Viertel-Takt umgewandelt, und vor der endgültigen

Steigerung werden durch Klavier- und Harfenakkorde, durch Pauken und tiefste Instrumente Glockeneffekte erzielt. Musikalisch wird der Eindruck einer gewaltigen, feierlich-großartigen Prozession im alten Rußland hervorgerufen.

Strawinski ist in diesem Werk Folklorist, nicht nur, weil seine Melodien Volksliedcharakter haben, sondern auch, weil die Harmonik so spezifisch russisch ist, der Klang (trotz aller impressionistischen Anklänge, die aber auch bei Rimski-Korsakow zu finden sind) den Zauber des Rußlands der alten Märchen beschwört und der Rhythmus die Kraft dieses großartigen Landes und Volkes zum Ausdruck bringt.“

Prof. Dr. Karl Laux

Gewerbe-Haus.

Sonnabend den 24. November 1877

Sinfonie-Concert

von

Herrn Kapellmeister **H. Mannsfeldt**

mit seiner aus 45 Mitgliedern bestehenden Kapelle.

PROGRAMM.

- | | |
|--|---------------------|
| 1. Fest-Ouverture | Lassen. |
| 2. Adagio aus der Sonate „pathetique“ | Beethoven. |
| 3. Tonbilder aus dem Musikdrama „Die Walküre“ | Wagner. |
| | |
| 3. Sinfonie C-moll (zum ersten Male) | Joh. Brahma. |
| | |
| 5. Ouverture zu „Egmont“ | Beethoven. |
| 6. „La priere“, Solo für Violoncello und Pedalharfe. | Oberthür. |
| (Vorgetragen von Herrn Petersen und Frl. Frida Mannsfeldt.) | |
| 7. Frühlingszeit, Lied | R. Becker. |
| 8. Hochzeitszug aus der Oper „Feramors“ | Rubinstein. |

Anfang 7½ Uhr.

Entrée 75 Pf.

Abonnements-Billets sind, 6 Stück zu 3 Mark, an den bekannten Verkaufsstellen, sowie Abends an der Casse zu haben.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Die Konzertprogramme der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts waren für die Hörer oftmals Geduldssproben. Die Konzerte dauerten bis zu drei Stunden. Das Hauptwerk des Abends stand in der Mitte der Programmfolge.

Von 1871–1885 war Kapellmeister Mannsfeldt Dirigent des Orchesters. Während seiner Tätigkeit führt er drei Konzertreisen in das Ausland durch (Rußland 1871, Polen 1879, Holland 1884). Die Aufführungen der Werke von Brahms betrachten er als seine vornehmste Aufgabe.

Zum Werk Johannes Brahms' hat die Dresdner Philharmonie seit eh und je enge Beziehungen. Die Programme der 70er und 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts weisen die bedeutendsten Werke auf, so das Requiem (mit der Liedertafel), die Erstaufführung des Violinkonzertes mit Joseph Joachim als Solist (21. 10. 1881), die Erstaufführung des Klavierkonzertes op. 15 (5. 3. 1884) mit dem Komponisten selbst am Klavier und die Altrhapsodie mit der Liedertafel und Hermine Spies als Solistin, 1887 die Akademische Festouvertüre und den „Rinaldo“.

Die Erstaufführung der c-Moll-Sinfonie durch die Philharmonie erfolgte am 24. November 1877, worüber die Dresdner Nachrichten vom 27. November 1877 wie folgt berichten:

„Die am Sonnabend durch die Mannsfeldt'sche Kapelle hier erstmalig zu Gehör gebrachte c-Moll-Sinfonie von Brahms fand einen außergewöhnlichen Beifall. Das von der schönen Darbietung entzückte Publikum rief schließlich Herrn Kapellmeister Mannsfeldt stürmisch hervor. Jedenfalls zählt diese Sinfonie, deren große Schönheiten allerdings nach einmaligem Hören nicht ganz zu fassen sind, zu den schwierigsten Orchesterwerken, die es gibt. Vor allem sind es wirkliche sinfonisch-große Gedanken, welche Brahms bietet, und es ist kein Wunder, wenn begeisterte Freunde der Brahms'schen Richtung das Werk als posthumum 10. Sinfonie Beethoven'schen Geistes bezeichnen.“

Herr Mannsfeldt würde Dank verdienen, wenn er die Sinfonie sofort noch einige Male wiederholte. Der Verlag Simrock, Berlin, hat dem Komponisten für diese Sinfonie 15 000 Mark gezahlt, viel mehr, wie Beethoven für seine sämtlichen Sinfonien erhielt.“

(Am 1. Dezember 1877 fand die Wiederholung der Sinfonie durch die Gewerbehauskapelle statt.)

Die Feststellungen, die der Kritiker hinsichtlich der Schwierigkeiten des Hineinhörens trifft, sind von der damaligen Zeit her durchaus verständlich. Brahms, der Romantiker in der Auseinandersetzung mit dem sinfonischen Werk des Klassikers Beethoven (seine eigenen Worte: „In allem, was ich versuche, trete ich Vorgängern auf die Hacken, die mich genieren.“), der Mann von, auf weite Strecken, kontemplativer Grundhaltung, dem Lyrisches weit eher zuwuchs als das mit der Gattung Sinfonie gegebene Dramatische, hat die Konzeption des Werkes eine Vielzahl von Jahren beschäftigt, von Jahren zudem, die sein Sichdurchdringen zum Persönlichkeitsstil sahen. Über die einzelnen Stadien der Arbeit sind wir nur spärlich informiert, über sie hat Brahms sich ausgesprochen. Schon 1852 läßt er Clara Schumann den ersten Satz zugehen, 1868 schickt er ihr aus der Schweiz die Alphornmelodie des Finalsatzes, vollendet ist das Werk aber erst im Sommer 1876.

I, 1: *Un poco sostenuto*

I, 2:

I, 3: *Allegro*

II, 1: *Andante sostenuto*

II, 2:

III: *Un poco Allegretto e grazioso*

IV, 1:

IV, 2:

IV, 3: *poco f*

Das für den Hörer von 1877 Verwirrende ist wohl im wesentlichen darauf zurückzuführen, daß ihm wohl die Gediegenheit der motivischen und thematischen Detailarbeit ersichtlich war, aber das rasche Wechseln verschiedenegearteter Stimmungsgehalte, die Verzahnung des Themenmaterials, seine gegenseitige – auch über den einzelnen Satz hinausgehende – Bezogenheit nicht einging. Das Werk ist gerade im Hinblick hierauf von unendlichem Reichtum, es ist die Rechtfertigung für die Tatsache, daß die Zeitgenossen Brahms als Sinfoniker von großartigem Zuschnitt anerkannten und seine Erste als – im Hinblick auf Beethovens Neunzahl – eine „Zehnte“ hinstellten.

Fesseln uns im ersten Satz das Neben- und Ineinander von Energiegeladenheit, echtem Pathos und Nachinnengerichtetsein (wobei auf das Meisterliche der Übergänge besonders hingewiesen sei), beleuchten die zwei großen Pianostellen der Durchführung und der verhaltene Ausklang des Satzes nach einer grandiosen Gipfelung die Gefühlsweite des Meisters, so ist der zweite Satz vom Ausdruck innerer Klarheit getragen, er atmet – trotz manchem, was aus dem ersten Satz noch nachwirkt und sich etwa in schroffen Modulationen und stellenweise heftiger Dynamik niederschlägt – Ruhe und klingt mit dem Tone des Versöhntseins aus. Der dritte Satz – auch er nicht ohne Einströmungen aus dem ersten – ist nicht ein Scherzo schlechthin, seine Grundhaltung ist gedämpfter, wenn auch vieles an natürlicher Musizierfreude durchbricht. Das Finale endlich zeigt noch einmal die ganze Vielfalt der Brahmsschen Feder: Suchen nach Freiwerden aus den ungelösten Spannungen des ersten Satzes, das ungemein eindringliche Alphornthema und das echt volkstümliche Thema der Violinen zu Beginn des Allegro non troppo, endlich, im überzeugenden Schwung des grandiosen Schlusses, die Krönung eines Werkes von beispielhafter Gewichtigkeit, das schlechthin zu den Meisterwerken der Welt gehört, denen unsere ganze Liebe gilt.

Prof. Bänisch

Herausgegeben von der Musikdramaturgie des Gerhart-Hauptmann-Theaters Görlitz/Zittau
Spielzeit 1963/1964

Intendant Jutta Klingberg

Redaktion: Hans Pollack, unter Benutzung von Einführungsmaterial der Dresdner Philharmonie

Literatur:

Karl Laux: Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion, Berlin 1958

A. Solowzow: Serge Rachmaninow (russ.), Moskau 1942

Karl Schönewolf: Konzertbuch (II), Berlin 1961

Johannes Paul Thilman: Igor Strawinski, Konzertbuch (II)

B. Jarustowski: Bemerkungen über den Stil Igor Strawinskis, Kunst und Literatur, Berlin 1963, I

Druck: III/14/8 VEB Graphische Werkstätten Zittau-Görlitz, Werk Görlitz 1 2297 lu G 11 64

III/14.8 70 3063 lu G 11 63