

**DRESDNER**  
*Philharmonie*

10. PHILHARMONISCHES KONZERT 1963/64

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, 22. Mai 1964, 19.30 Uhr

Sonnabend, 23. Mai 1964, 19.30 Uhr

Sonntag, 24. Mai 1964, 19.30 Uhr

## 10. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Prof. Heinz Bongartz

Solisten: Prof. Karl Weiß, Frankfurt / Main, Klavier  
Peter Schikora, Dresden, Viola  
Manfred Reichelt, Dresden, Violoncello

*Richard Strauß* (zum 100. Geburtstag)  
1864-1949

*Macbeth*

Tondichtung für großes Orchester  
nach Shakespeares Drama op. 23

*Don Quichote*

Fantastische Variationen über ein Thema  
ritterlichen Charakters (frei nach Cervantes) op. 35

— Pause —

Burleske für Klavier und Orchester

*Don Juan*

Tondichtung nach Nikolaus Lenau op. 20



Prof. Karl Weiß, Frankfurt/Main



## Zur Einführung

In wenigen Tagen, am 11. Juni, jährt sich zum einhundertsten Male der Geburtstag von Richard Strauss. Am 8. September kehrt sein Todestag zum fünfzehnten Male wieder. Die musikalische Welt gedenkt eines Mannes, der gleichermaßen Konzertsaal und Opernbühne, in ebenso reicher Weise Interpreten und Publikum mit einer Vielzahl meisterhafter Werke beschenkt hat. Es ist unmöglich, in wenigen Worten das ungemein vielschichtige Gesamtwerk dieses Meisters zu würdigen, unmöglich auch, die Widersprüchlichkeiten seiner Entwicklung, die die Widersprüchlichkeiten seiner Epoche waren, aufzudecken und zu werten. Doch mögen wenigstens einige Sätze eines hervorragenden Strausskenners, seines Biographen Ernst Krause einige wesentliche Hinweise zu seiner Betrachtung geben.

„Das Werk von Richard Strauss, das Romain Rolland einmal das ‚letzte große europäische Ereignis der Musik‘ nannte, gehört bereits der Musikgeschichte an. Strauss stand am Ende einer bürgerlichen Kunstperiode, nicht am Beginn einer neuen Zeit. Der Meister des psychologischen Zeitalters, der bestechende Klangzauberer und Alleskönner war zugleich der letzte in der Reihe jener Musiker, die in ihrem Denken und Fühlen alle Kräfte vergangener Jahrhunderte in sich vereinigten.“

Das Werk von Strauss ist, vergleichbar dem Geheimnis Ariadnes, tatsächlich: Verwandlung. Man sieht in ihm, dem Programmsinfoniker und Musikdramatiker, einen Hauptvertreter des aufkommenden Naturalismus. Aber ebensogut lassen sich in seinem Werk Züge des Realismus aufdecken, welche die gesellschaftliche Wahrheit bestimmter kulturgeschichtlicher Epochen widerspiegeln. Die Ebene seines dem Eros zugewandten Werkes ist die ‚Sympathie mit dem Leben‘, ist das Diesseits. Er zeigte, daß man gegen den Strom schwimmen kann, wenn man die Kraft dazu hat.

Strauss hat in seinem langen Leben siebzehn Bühnenwerke, Opern und Ballette, vierzehn Orchesterwerke, sechs konzertante Werke, Kammermusik und eine große Anzahl von Liedern, gültige Zeugnisse und ‚Zwischenarbeiten‘ geschrieben. In seinem Schaffensdrang unermüdet, im Handwerklichen unantastbar, im Gefühlsmäßigen ehrlich, im Leben selbstsicher und im Inhaltlichen subjektiv und zeitgebunden, war er ein echt deutscher Komponist in der schwierigen Zeit des sozialen Umbruchs und der Stilübergänge.

Das ‚verkannte Genie‘ der Wilhelminischen Epoche, als Avantgardist zunächst gefürchtet und dann gepriesen, aber schon 1919 von der vorwärtstürmenden Jugend als ‚unmöglicher Erzreaktionär‘ verdächtigt und fast völlig isoliert von den ungeheuren sozialen Veränderungen der Jahre nach dem zweiten Weltkrieg – so spannte sich der Lebensbogen dieses Musikers, der sich im musikalischen ‚Fortschritt‘ der bürgerlich-imperialistischen Zeitwende bildete, später wandelte und doch gleich blieb.“

**Macbeth** – die Tondichtung für großes Orchester (nach Shakespeares Drama) op. 23 steht eigentlich am Wegbeginn des jungen Programmmusikers Richard Strauss. Schon vor dem „Don Juan“ hatte sich der zu jener Zeit in München wirkende Kapellmeister mit dem psychologisch reizvollen Stoff beschäftigt und 1886 eine erste Fassung hervorgebracht. Hans von Bülow riet Strauss zu einer Umarbeitung, die außer instrumentatorischen Fragen vor allem die Schlußlösung betraf. Kühn hatte der unkonventionell denkende junge Komponist das düstere Gemälde mit einem Triumphmarsch des Macduff beendet, hatte in optimistischer Weise die Kräfte des Lebens über die des Todes und der Inhumanität hinwegsteigen lassen. Doch schien diese Version doch zu gewagt, dem Stoff nicht recht angemessen, und so kam das Werk erst nach erheblicher Überarbeitung im Oktober 1890 in Weimar zur ersten Aufführung. Gleich den anderen frühen programmatischen Kompositionen ging es Strauss bei der musikalischen Widerspiege-

lung des finsternen Shakespearestoffes um die kompositorische Umsetzung der zentralen Idee, um die Zeichnung großer – wenn auch negativer – Charaktere; Illustratives lag ihm – noch – fern. So kennzeichnet er mit begleitenden Worten auch nur zwei thematische Erfindungen. „Macbeth“ schreibt Strauss in den 6. Takt der Partitur, wo düstere, markante Sekundarschritte der schaurig klingenden Baßtrompete und der Hörner mit wild zerklüfteten Streicherfiguren verbunden sind. Dennoch wohnt dieser finsternen Themenkombination auch Größe inne, entsprechend dem Charakterbildnis, das der große Briten darstellt. Zur Zeichnung der Lady Macbeth zitiert der Komponist einige Verse des machthungrigen Weibes:

„O eile! Eile her. Damit ich meinen Geist in deinen gieße,  
Durch meine tapfere Zunge deine Zweifel  
Und Furchtgespenster aus dem Felde schlage,  
Die dich wegschrecken von dem goldenen Reif,  
Womit das Glück dich gern bekronen möchte.“

Verführerisch taucht in den Holzbläsern in verwirrendem Wohlklang von Terz- und Sextgängen das Lady-Thema auf, um in der Folge immer mehr Einfluß auszuüben. Eine lyrische Weise gaukelt Liebesglück vor, charakteristischerweise stetig von den gleisnerischen Terzketten der Lady umwoben. Aus der Verführung ergehen sich neue Bilder, harte, wilde, brutale, die der Rache, des Krieges, des Mordes. Strauss malt mit den vielfältigen Farben seiner reichen Orchesterpalette das kompromißlos herbe Bild des dämonischen Paares und seiner Bluttaten, steigert in großen dramatischen Strichen das Geschehen bis zum Aufschrei des Orchesters, bis zur blutig-grausamen Konsequenz. Dann muß dem Verbrechen die Sühne folgen. In Düsternis und Nacht erscheint noch einige Male das Macbeth-Thema, auch jetzt noch der Größe nicht ganz entbehrend, und in das Grauen mischt sich der Schmerz der Tragödie.

Eine spätere Entwicklungsphase des Komponisten wird uns in seinem „Don Quichote“ offenbar. „Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters“ überschreibt Strauss sein Opus 35, das 1898 in Köln seine Uraufführung erlebte. Auch in dieser Komposition erkennen wir seines Schöpfers Bestreben, Programmatisches in vorhandenen musikalischen Formen wiederzugeben, der Gefahr des Auseinanderfließens durch Bindung an die gewählte Form zu begegnen, wie das im Rondo des „Till Eulenspiegel“ oder in der frei behandelten Sonatenhauptsatzform des „Don Juan“ geschehen war. Doch konnte man in den frühen Tondichtungen, im „Macbeth“ oder im „Don Juan“, auch in „Tod und Verklärung“ seine Bindung an ein Programm im Wesentlichen als eine Bindung an eine Idee verstehen, galt hier noch mehr das Beethovensche Wort über die Pastoral-sinfonie, „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, so erweist sich der Strauss des „Don Quichote“ – so wie später der der „Sinfonia domestica“ oder der „Alpensinfonie“ – als artistischer Beherrscher musikalischer Detailzeichnung, mehr als Illustrator denn als Programmist. Aber spürt man auch die offensichtliche Freude des Komponisten an der musikalischen Schilderung äußerer, manchmal sogar äußerlicher Geschehnisse, so bewundert man darüber hinaus die Meisterschaft, mit der Strauss es versteht, den kauzigen, zutiefst tragikomischen Charakter des „Ritters von der traurigen Gestalt“ plastisch wiederzugeben, in den verschiedenen Situationen zu variieren, ihn mit der erdverbundenen Schläue der Sancho-Pansa-Thematik zu kontrastieren und ihn zudem – besonders am Schluß – mit der Warmherzigkeit mitfühlender Empfindung zu übergänzen. So wächst gerade der „Don Quichote“ über zweifellos vorhandene filmisch illustrierende Momente zur gleichsam sinfonischen Charakterkomödie hinaus.

Aus der Vielzahl der Episoden, die den herrlichen Roman des Cervantes so prall füllen, wählt Strauss zehn aus, denen er jeweils eine Variation widmet. Die Introduction zeigt – nach Straussens eigenen Worten – „Don



Quichote, mit der Lektüre von Ritterromanen beschäftigt. Er verliert den Verstand und beschließt, als irrender Ritter durch die Welt zu ziehen.“ Skurril klingt schon hier in der Einleitung das Quichote-Thema an, dazu kommt eine sehnsüchtige Oboenmelodie, dem idealistischen Streben des Ritters und seinem Sehnen nach der schönen Dulcinea Ausdruck verleihend, schließlich ertönt noch ein kriegerischer Fanfarenstoß der gedämpften Trompeten. Die eigentliche Themenaufstellung erfolgt aber erst später: In bizzarem Melos, auch rhythmisch kompliziert gezeichnet, tritt das „ritterliche Thema“ daher im solistischen Violoncello, dem als Begleiter das Sancho-Pansa-Thema beigegeben ist, humorvoll, bauernschlau, ein wenig plustrig in Baßklarinette und Tenortuba, von der redseligen Solobratsche fortgeführt. Diese beiden Gesellen, diese beiden Themen begeben sich nun in den Strudel der an „kriegerischen“ Erlebnissen, an musikalischen Variationen reichen Ereignisse.

Variation I: Don Quichote und Sancho Pansa reiten in die Welt. Sie haben den Kampf mit den Windmühlen zu bestehen.

Variation II: Eine blökende – von Strauss naturalistisch wiedergegebene – Hammelherde stellt sich in den Weg. Sie wird besiegt.

Variation III: „Gespräche, Fragen, Forderungen und Sprichwörter Sancho Pansas, Belehrungen und Verheißungen Don Quichotes.“ Die beiden Soloinstrumente werden ausführlich gegenübergestellt. Farblich wird die Verheißung vom phantastischen Königreich in großer ausdrucksvoller Steigerung ausgemalt.

Variation IV: Don Quichote bekämpft eine Prozession von Pilgern (Choral in Fagotten, gedämpfte Trompeten und Posaunen) und wird fast totgeschlagen. Am Ende erwacht er wieder.

Variation V: Quichote denkt an seine geliebte Dulcinea – großer kadenzartiger Monolog des Solovioloncello.

Variation VI: Sancho Pansa führt eine derbe Bäuerin seinem Herrn als die geliebte Dulcinea vor, was diesen entrüstet.

Variation VII: „Luftfahrt“ des Ritters und seines Knappen. Hier zieht Strauss alle Register seines Könnens, setzt in artistischer Weise Windmaschine und alle Finessen des Orchesters zur Beschreibung der Luftfahrt ein.

Variation VIII: Don Quichote und Sancho müssen auf ihrer Kahnfahrt – wiegende Wellenbewegung der tiefen Streicher und Holzbläser – einen Kampf mit einer Wassermühle ausfechten und kentern dabei, doch werden sie gerettet.

Variation IX: Don Quichote stürmt gegen zwei Mönche an – eng verschachtelte Fagottfiguren –, die vor ihm flüchten.

Variation X: Der Ritter von der traurigen Gestalt unterliegt in einem Kampf einem verkleideten Freund, der ihm das Versprechen abnimmt, von weiteren Abenteuern abzusehen.

Finale: Don Quichote sieht seinen Irrtum, seinen anachronistischen Idealismus ein, er findet zu Ausgeglichenheit und Ruhe. Strauss verwandelt das erst so bizarre Thema seines Helden in eine Weise von wunderbarer Wärme und Abgeklärtheit. In seiner friedvollen Gelöstheit erinnert dieser Schluß an den Abgesang des Sir Morosus aus der „Schweigsamen Frau“, einer Strauss'schen Opernfigur, der die Skurrilität eines Don Quichote ja auch geistig verwandt ist.

Aus der frühen Kompositionsperiode von Strauss stammt die **Burleske für Klavier und Orchester in d-Moll**. Das einsätzige Werk, noch recht deutlich unter Brahms'schen Einfluß stehend, entstand 1885/86 und hat sich dank seiner Musizierfreudigkeit, der Durchsichtigkeit seiner delikaten Klanglichkeit und der dankbaren Brillanz seines anspruchsvollen Solopartes

siets auf dem Repertoire der Pianisten und Orchester gehalten. Strauss hatte das Stück ursprünglich für Hans von Bülow geschrieben, der den Klavierpart aber als unspielbar ablehnte. Eugen d'Albert, dem die Burleske nun gewidmet wurde, spielte dann die Uraufführung 1890 in Eisenach unter der Leitung des Komponisten.

Trotz der Bindung an große Vorbilder ist auch in diesem frühen Werk schon allenthalben der junge originelle Meister erkennbar, so bereits am Anfang, wenn auf vier Pauken das Kopfmotiv hingetupft wird, so in etlichen melodischen Wendungen des Soloinstrumentes, so in der interessanten Schlußwendung, wenn Pauken und Soloklavier, von Generalpausen unterbrochen, ihren Dialog halten.

Obwohl etliche Jugendwerke, darunter auch die Burleske, schon die kompositorische Kunst des jungen Meisters bewiesen hatten, obschon die Sinfonische Fantasie „Aus Italien“ ein heftiges Für und Wider um den „Neutöner“ entfacht hatte, obgleich auch die Erstfassung des „Macbeth“ bereits beendet war – den eigentlichen programmatischen, geistig wie stilistisch eindeutig Strauss'schen, in der Erfindung wie in der Verarbeitung gleichermaßen meisterlichen Auftakt bildet der **„Don Juan“** des vierundzwanzigjährigen, nunmehr Weimarerischen Kapellmeisters. In seiner die wesentliche Idee, nicht naturalistische Details widerspiegelnden musikalisch-geistigen Umsetzung, seiner kraftvoll-gesunden Musizierhaltung und der genial zu nennenden kompositorischen Meisterschaft setzte diese Tondichtung nach Nikolaus Lenau nicht nur für die programmgebundenen Werke seiner Zeitgenossen, sondern auch für die eigenen objektive Wertmaßstäbe. Die anhaltende Beliebtheit dieser Komposition spricht nicht nur für das Werk, sondern auch für das Publikum, das zwischen den Werken Richard Strauss' eine Auswahl zu treffen weiß und Wesentliches von mehr Subjektiv-Unwesentlichem zu scheiden versteht.

Als Motto hatte Strauss seiner Tondichtung drei Abschnitte des Lenauschen Fragmentes vorangestellt:

„Den Zauberkreis, den unermesslich weiten,  
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten  
Möcht' ich durchziehn im Sturme des Genusses,  
Am Mund der letzten sterben eines Kusses,  
O Freund, durch alle Räume möcht' ich fliegen,  
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor jede  
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen.

Ich fliehe Überdruß und Luster mattung,  
Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,  
Die einzle kränkend schwärm' ich für die Gattung.  
Der Odem einer Frau, heut Frühlingsduft,  
Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.  
Wenn wechselnd ich mit meiner Liebe wandle  
Im weiten Kreis der schönen Frauen,  
Ist meine Lieb' an jeder eine andre;  
Nicht aus Ruinen will ich Tempel bauen.  
Ja, Leidenschaft ist immer nur die neue;  
Sie läßt sich nicht von der zu jener bringen,  
Sie kann nur sterben hier, dort neu entspringen,  
Und kennt sie sich, so kennt sie nichts von Reue.  
Wie jede Schönheit einzig in der Welt,  
So ist es auch die Lieb', der sie gefällt,  
Hinaus und fort zu immer neuen Siegen,  
So lang der Jugend Feuerpulse fliegen!



Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,  
Er hat vertobt, und Stille ist geblieben.  
Scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen;  
Vielleicht ein Blitz aus Hö'n, die ich verachtet,  
Hat plötzlich meine Liebeskraft getroffen,  
Und plötzlich ward die Welt mir wüst, umnachtet;  
Vielleicht auch nicht; — der Brennstoff ist verzehrt,  
Und kalt und dunkel ward es um den Herd.“

Dieses Don-Juan-Bild reizt den „hinaus und fort nach immer neuen Siegen“ strebenden jungen Komponisten, und die leidenschaftliche, affektgeladene, stürmende Haltung des Helden, die kraftvolle Männlichkeit, die Elastizität der Geste, Stolz und überquellende Vitalität können kaum plastischeren Ausdruck finden als in den thematischen Erfindungen dieses Werkes. Hochgerissen der Anfang, siegessicher den Hörer in den Bann zwingend. Dann das erste Thema des Helden: über elastisch federnden Sextolen der Holzbläser „im Sturme des Genusses“ aufsteigend. Zärtlich das Seitenthema der Oboe — das Opfer Don Juans. Schließlich im kraftvollen Unisono der Hörner das stolze zweite Thema der Titelfigur *molto espressivo e marcato*. In einer frei gehandhabten Sonatenhauptsatzform klug miteinander kombiniert, stürmen diese Themen an uns vorüber, hinreißend in ihrer melodischen Plastik, ihrer charakteristischen Rhythmisierung, ihrer psychologischen Instrumentation, ihrer „Nervenkontrapunktik“. Immer weiter treibt die maßlose Sinnenlust den leidenschaftlichen Helden, immer neue Höhepunkte werden erjagt, denn „Leidenschaft ist immer nur die neue“, bis endlich — nach einer Generalpause — „der schöne Sturm“ verflogen ist, „sich vertobt hat“. Tiefer hinab sinken die Stimmen im mollgetönten Raum — „der Brennstoff ist verzehrt, und kalt und dunkel ward es um den Herd.“

Reinhard Schau

**Vorankündigung:**

20./21. Juni 1964, jeweils 18.00 Uhr

**2. Serenade im Schloßpark Pillnitz**

(bei ungünstigem Wetter im Kuppelsaal)

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer

Mitwirkende: Beethovenchor

Schubert aus „Rosamunde“  
Ouvertüre

2 Ballettmusiken

2 Chöre (Jägerchor, Hirtenchor)

Mozart Divertimento D-Dur KV 251

Freier Kartenverkauf!

27. Juni 1964, 18.00 Uhr

**3. Serenade im Schloßpark Pillnitz**

(bei ungünstigem Wetter im Kuppelsaal)

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer

Solisten: Günter Siering, Violine

Herbert Schneider, Viola

Beethoven 6 Deutsche Tänze

Mozart Konzertante Sinfonie für Violine und Viola  
Es-Dur KV 364

Schubert 3. Sinfonie D-Dur

Freier Kartenverkauf!



## An unsere Konzertabonnenten

Der Konzertplanentwurf 1964/65 der Anrechtsreihe „Philharmonische Konzerte“ A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> und A<sub>3</sub> sieht wiederum 10 Abende vor.

Als Gastdirigenten wurden Dr. Vaclav Smetacek, Prag, und Arwid Jansons, Sowjetunion, verpflichtet.

Solisten: Walter Hartwich, Dresden (Violine); Günter Siering, Dresden (Violine); Eva Bernathova, Prag (Klavier); Michail Chomitzer, Sowjetunion (Cello); Noboru Toyomasu, Japan

(Klavier), Gerhard Puchelt, Berlin (Klavier); Mihai Constantinescu, Rumänien (Violine); Karl Delseit, Köln (Klavier) und Albert Markow, Sowjetunion (Violine).

– Änderungen vorbehalten –

Der Konzertplan erscheint Anfang Juli 1964 und ist zum Verkaufspreis von 0,50 DM im Sekretariat der Dresdner Philharmonie, Dresden A 1, Lingnerplatz 1, sowie in allen Vorverkaufsstellen erhältlich.

Platzgattung	Reihe	Kassenpreis einschl. Kulturbeitrag	Abonnementspreis für 10 Konzerte einschl. Kulturbeitrag
Orchestersessel . . . . .	1– 6	6,05 DM	48,50 DM
Sperrsitz . . . . .	7–11	5,05 DM	40,50 DM
Sperrsitz . . . . .	12–19	4,05 DM	32,50 DM
Parkett . . . . .	20–25	3,05 DM	24,50 DM
Parkett . . . . .	26–32	2,55 DM	20,50 DM
Steigender Rang . . . . .	1–14	5,05 DM	40,50 DM
Steigender Rang . . . . .	15–22	4,05 DM	32,50 DM
Rang Mitte . . . . .	1	6,05 DM	48,50 DM
Rang Mitte . . . . .	2	5,05 DM	40,50 DM
Rang Mitte . . . . .	3– 7	4,05 DM	32,50 DM

Für das Konzertjahr 1964/65 werden die Anrechtsplätze bis zum **17. Juli 1964** reserviert.

Umtausch der Anrechtskarten erfolgt voraussichtlich ab **2. Juni 1964** in der Konzertkasse, Dresden A 1, Lingnerplatz 1, dienstags bis freitags von 8 bis 12 und 13 bis 16 Uhr.

Überweisung des Anrechtsbetrages ist ab **sofort** möglich auf unser Konto Deutsche Notenbank Dresden 52 30 621, oder durch Postanweisung an Dresdner Philharmonie, Dresden A 1, Lingnerplatz 1, zuzüglich Postgebühren (Einschreiber Dresden 0,60 DM), für Auswärtige (0,70 DM).

**Absender nicht vergessen, bisheriges Anrecht bzw. Plätze angeben!**

**Den richtigen Abonnementspreis einsetzen!**

Für statistische Zwecke bitten wir, auf dem Überweisungsabschnitt Ihren Beruf anzugeben. Bei Entrichtung des Anrechtsbetrages **zuzüglich** Portogebühren senden wir die Anrechtskarten 1964/65 für die **bisherigen** Anrechtsplätze zu.

Konzertbesucher, die ihr Anrecht von ihrem Betrieb erhielten, werden gebeten, uns ihre Anrechtserneuerung **nur** über ihren Betrieb zuzuleiten.

Die Anrechtskarten sind übertragbar und gut aufzubewahren!



