

DRESDNER

Philharmonie

4. ZYKLUS-KONZERT

1966/67



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, den 9. Dezember 1966, 19.30 Uhr

2. Abend im Anrecht C für Betriebe

Sonnabend, den 10. Dezember 1966, 19.30 Uhr

Sonntag, den 11. Dezember 1966, 19.30 Uhr

4. ZYKLUS-KONZERT

DAS KOMPONISTENPORTRÄT

Dirigent: Heinz Bongartz, Dresden

Solist: Werner Richter, Leipzig, Klavier

RICHARD STRAUSS

1864 - 1949

„Der Bürger als Edelmann“, Suite für Orchester op. 60

Ouvertüre zum 1. Aufzug (Schnell)
Menuett (Ziemlich langsam)
Der Fechtmeister (Ziemlich lebhaft)
Auftritt und Tanz der Schneider (Schnell)
Das Menuett des Lully (Sehr gemächlich)
Vorspiel zum 2. Aufzug (Intermezzo)
Das Diner - Tafelmusik und Tanz des Küchenjungen
(Moderato alla marcia)

Burleske für Klavier und Orchester d-Moll

PAUSE

Serenade für 13 Blasinstrumente Es-Dur op. 7

„Don Juan“, Tondichtung für großes Orchester op. 20

nach Nikolaus Lenau



PROF. WERNER RICHTER, Jahrgang 1919, aus dem sächsischen Erzgebirge stammend, studierte in den Jahren 1937 bis 1941 an der Leipziger Musikhochschule bei Karl Straube und Johann Nepomuk David. Nach fünfjähriger Unterbrechung durch die Kriegsverhältnisse setzte er 1948 seine Pianistenlaufbahn fort, zunächst beim Sender Leipzig und als Dozent an der Karl-Marx-Universität. Neben zahlreichen Rundfunkproduktionen, die seinen Namen weithin bekannt machten, führte ihn eine umfangreiche Konzerttätigkeit zu führenden Orchestern in In- und Ausland. Auch wurde er mehrfach als Jurymitglied zu internationalen Musikwettbewerben eingeladen. Besondere Verdienste erworb sich der Künstler neben der Pflege des klassischen Erbes um die Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens, so bot er u. a. Ur- bzw. Erstaufführungen von Klavierkonzerten von G. Pizzelli, A. Jolivet, F. Tarkas, B. Britten, J. Viski, H. Rietmüller, D. Schostakowitsch.



PROF. HEINZ BONGARTZ

RICHARD STRAUSS

wuchs in einem musikalischen Hause in München auf. Er wurde Schüler von A. Tombo (Klavier), B. Walter (Violine) und F. W. Meyer (Musiktheorie), darf aber in einem höheren Sinne als Autodidakt gelten. Mit sechs Jahren begann der Junge mit Kompositionsversuchen. Dem Abitur folgten einige Semester Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Ästhetik an der Universität München. Als Hans von Bülow Ende 1885 Meiningen verließ, wurde Strauss dort herzoglicher Hofkapellmeister. Besuche in Bayreuth und Italienreisen weiteten das Weltbild des jungen Musikers, der im Herbst 1886 als 3. Kapellmeister an die Münchner Hofoper berufen wurde. 1889 ging Strauss, nunmehr ein Fertiger, als Hofkapellmeister nach Weimar. Sein Opernerstling „Guntram“ begleitete ihn auf seiner Reise nach Griechenland und Ägypten, auf der Strauss 1892/93 Genesung von einer Lungen- und Rippenfellentzündung suchte. Bei der Uraufführung dieser Oper (1894) sang Pauline de Abna die Freibild; wenige Monate später heiratete er die hochgeschätzte jugendlich-dramatische Sopranistin und Interpretin seiner frühen Lieder. 1894 kehrte Strauss nochmals als nunmehr 2. und baldiger 1. Hofkapellmeister an die Oper seiner Heimatstadt zurück. Die Berufung als Kapellmeister an die Berliner Hofoper erreichte ihn 1898; im selben Jahr organisierte er mit Friedrich Rösch und Hans Sommer die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“; später hatte er jahrelang den Vorsitz des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ inne. Am Opernhaus rückte er 1908 zum Generalmusikdirektor und Leiter der Konzerte der Hofkapelle auf. Er blieb der Lindenoper bis 1918 in freier Form verbunden; in den Revolutionstagen übernahm er bis Herbst 1919 die interimistische Leitung des Instituts. In Berlin leitete er 1917/20 auch eine Meisterklasse für Komposition an der Preussischen Akademie der Künste. 1919/24 war er, gemeinsam mit Franz Schalk, Dirigent der Wiener Staatsoper. Nach dem Welterfolg seiner „Salome“ hatte sich Strauss ein Landhaus in Garmisch erbaut, das ihm bis zu seinem Tode Refugium blieb; daneben besaß er seit 1924 ein Palais in Wien. Abgesehen von der vorübergehenden Präsidentschaft der „Reichsmusikkammer“ (1933/35), hat sich Strauss von der Kulturpolitik des Nazi-Regimes distanziert; zu einem deutlichen Bruch kam es kurz nach der Uraufführung der „Schweigsamen Frau“, als Strauss seinen Mitautor Stefan Zweig brieflich um ein weiteres Opernbuch bat. Den 2. Weltkrieg erlebte er in Garmisch und Wien. Die Schließung der deutschen und österreichischen Theater im Herbst 1944 (von der „Liebe der Danae“ hatte gerade noch die Generalprobe zur Salzburger Uraufführung stattfinden können) traf ihn schwer. Wenige Wochen nach Kriegsende übersiedelte Strauss mit seiner Frau in die Schweiz. Nur schwer erholte er sich von einer Operation im Dezember 1948. Im Mai 1949 konnte der Genesende endlich in die bayrische Heimat zurückkehren. Er starb wenige Wochen nach dem 85. Geburtstag im Garmischer Haus, in dem auch seine Urne ihren Platz fand.

Strauss ist nach Wagner, Brahms und Bruckner die wichtigste Erscheinung im deutschen Musikleben. Man darf in ihm den Repräsentanten der späthürgerlichen deutschen Musikkultur sehen, der die Konzertliteratur und besonders das Repertoire der internationalen Opernhäuser um eine glänzende Reihe noch heute lebensfähiger Werke bereichert hat. Manche Eigenschaften der überreifen Gesellschaft vor dem ersten Weltkrieg, etwa eine starke Neigung zu dekorativer Pracht, zu morbiden, privaten Stoffen, zu ausgeprägter Ichbezogenheit, finden wir in der Natur von Strauss wieder. Und doch hebt sich seine Persönlichkeit deutlich von jener Dekadenz ab, die sich den Nachtseiten des Daseins, der Lebensferne und Weltverlorenheit hingibt. Nicht dunkle Abmüdigung ist sein Schaffen, sondern helles Bewußtsein, Licht und Sonne. Selbst in jener Oper, in der es um den Kampf um den irdischen Schatten geht, in der „Frau ohne Schatten“, drängt seine Musik nach flutendem Licht. Nur in dreien seiner Bühnenwerke setzte er sich mit den Affekten des Blutrausches und der Verrücktheit im Gewand damals moderner Literaturanschauung und Psychologie auseinander: in den Einaktern „Salome“ (nach O. Wilde) und „Elektra“ (nach Hofmannsthal) sowie in dem Ballett „Josephslegende“. Bezeichnend für die Abkehr des Opernkompomisten von den menschlichen Abgründen

seiner tragischen Einakter ist die „Mozartsche Wendung“ zum „Rosenkavalier“ und zur „Ariadne auf Naxos“, zur Wienerischen Komödie für Musik und zur klassizistischen belten Semiseria.

Überblickt man das umfangreiche Oeuvre des Meisters, so gliedert es sich (von der noch am meisten von Schumann und Brahms abhängigen Kammermusik abgesehen) in die Gruppen des Liedwerkes, der Tondichtungen und der Opern und Ballette. Außer der Kirchenmusik sind also alle geläufigen Kompositionsformen vertreten. Im Gegensatz zu seinen vorwiegend traditionell gebundenen, in mehreren populären Stücken von seiner Frau inspirierten Liedern, trat Strauss mit seinen an Berlioz und Liszt geschulten sinfonischen Dichtungen so gleich als Eigener auf. Allerdings wurde ihm in der weiteren Entwicklung eine Tendenz zum Monströsen und Egozentrischen zum Verhängnis: dem geistreichen „Don Quichote“ folgten die unverhüllte Cäsarengeste des „Heldenlebens“, das Familienidyll der „Sinfonia domestica“ und als sinfonischer Nachzügler die farben- und bilderreiche „Alpenfonie“ sowie das Gelegenheitsopus der „Japanischen Festmusik“. Ein ergreifendes Dokument der Trauer über die unwiederbringlichen Verluste in den letzten Kriegsjahren sind die „Metamorphosen“ von 1945.

Im Opernschaffen blieben die Erstlinge „Guntram“ und „Feuersnot“ noch stark dem eigentlichen Vorgänger Wagner verbunden. „Salome“ und „Elektra“, die Vorstöße des Musikdramatikers ins Bizarr-Hektische, in die Bereiche einer komplizierten „Nervenpsychologie“, begründeten den Weltruf des Meisters der Oper. Mit der „Elektra“ wurde das Bündnis mit dem Wiener Dichterästheten Hugo von Hofmannsthal geschlossen, das 25 Jahre hindurch bestehen sollte. Erste Frucht der Zusammenarbeit: der beitere Klangseligkeit mit schmelzender Melodiensüße verbindende volkstümliche Wurf der „Rosenkavalier“; sodann die kammermusikalische Partitur der „Ariadne“ und die schwer zu durchschauende humanitäre Märchenoper „Frau ohne Schatten“. Dem 70jährigen gelang es noch einmal, kulturhistorisches in das Gewand der realistischen Musikkomödie zu kleiden: die als letzte Arbeit mit Hofmannsthal entstandene „Arabella“ und die mit Stefan Zweig geschaffene „Schweigsame Frau“. Zwei Spätwerke des „griechischen Strauss“, „Daphne“ und „Die Liebe der Danae“, entstanden nach Vorlagen Joseph Gregors. Das eigentliche „dramatische Testament“ ist das Konversationsstück für Musik von Clemens Krauss und Richard Strauss, „Capriccio“.

Ernst Krause



Richard Strauss.

ZUR EINFÜHRUNG

Die „kleine Molièresache“ nannte Richard Strauss 1911 in einem Brief an seinen Textdichter Hugo von Hofmannsthal jenes neue Werk, das zwischen „Rosenkavalier“ und „Frau ohne Schatten“ entstehen sollte. Schließlich dehnte sich die Arbeit an dem Stück, mit Unterbrechungen, über sieben Jahre aus, und um 1920 lagen gar vier Fassungen vor. Zunächst hatte es sich darum gehandelt, Molières Schauspiel „Der Bürger als Edelmann“, das 1670 bei seiner Uraufführung in Paris mit reichlicher musikalischer Ausschmückung durch Jean Baptiste Lully als „Comédie-Ballet“ über die Bühne gegangen war, zu neuem Leben zu erwecken. Trotz jahrelanger Bemühungen von Hofmannsthal und Strauss blieb jedoch ihrer versuchten Neubelebungen des Stückes, die freilich im Endergebnis etwas ganz anderes, neues daraus gemacht hatte, kein bleibender Erfolg beschieden. Strauss hatte zur eigentlichen Komödie eine „Bühnenmusik“ geschrieben und in der Schlusszene die Oper „Ariadne auf Naxos“ als Unterhaltung für die Gäste des „Bürgers Jourdain“ eingefügt. Die Komödie wurde später ganz gestrichen – „Ariadne“ blieb als selbständiges Werk übrig, das mit einem neuen szenischen Vorspiel versehen wurde, und die besten Teile der „Bühnenmusik“ faßte der Komponist dann zu einer *Orchestersuite* „Der Bürger als Edelmann“ op. 60 zusammen. Diese für ein durchsichtiges, von nur 36 Musikern gebildetes und um einen Flügel gruppiertes Kammerorchester geschaffene Suite hat längst ihre Lebensfähigkeit als selbständiges Instrumentalwerk erwiesen, ja sie gehört zu den schönsten sinfonischen Leistungen des Meisters. Ihr musikalischer Stil ist duftig, kapriziös, anmutig, tänzerisch, zwischen Barock und Rokoko balancierend. Strauss bekannte sich dabei offen zu Lully, dessen Kunst er nicht nur zum Stilmuster nahm, sondern auch substantiell in seine Arbeit einbezog. Natürlich funkelt das ganze Werk in Strauss'schen Farben – bei allen archaisierenden Anspielungen und Ausblicken auf Mozart. Schlanke, reizvolle Melodien, ein federnder Rhythmus und eine kostbare Klanglichkeit zeigen den Komponisten auf der Höhe seiner Meisterschaft. Die geistreich und amüsant szenische Vorgänge des Schauspiels illustrierenden Sätze der Suite wachsen zwanglos zu zyklischer Einheit zusammen und verdichten sich zu einem „Programm“, das H. Renner folgendermaßen beschreibt:

Ouverture zum 1. Aufzug (schnell): Jourdain der Bürger. Der reiche Bürger mit den protzigen Allüren des Emporkömmlings wird vorgestellt. Seine tollpatschigen Versuche, den „galanten Stil“ des „echten“ Edelmanns nachzuäffen, werden musikalisch drastisch charakterisiert.

Menuett (ziemlich langsam). Der Gemegroß nimmt Tanzunterricht. Wie ein Tanzbar ahmt er die zierlichen Schritte seines Lehrmeisters nach.

Der Fechtmeister (ziemlich lebhaft). Drollige Illustrationsmusik zu einem ungleichen Scheingefechte zwischen dem Meister und seinem ungeschickten Schüler.

Auftritt und Tanz der Schneider (schnell). Vier Schneider führen dem Protz ein prunkvolles Gewand vor. Sie zeigen ihm, wie er es zu tragen habe. Einer der Schneider (charakterisiert durch die Solovioline) stolziert zu den Klängen einer Polonaise „nach Art vornehmer Herren“ auf und ab.

Das Menuett des Lully (sehr gemächlich). Das Beste ist für den Emporkömmling gerade gut genug. Er läßt sich also ein Menuett Lullys, des berühmtesten zeitgenössischen Komponisten, in seinem Hause vorführen. Strauss' modernisierte Fassung ist allerliebste geraten.

Vorspiel zum 2. Aufzug (Intermezzo). Zwei „besonders“ vornehme Gäste werden im Hause des Bürgers erwartet: Die Marquise Dorimène und ihr Verehrer, Graf Dorantes. Grund genug für Jourdain, sich auf diesen Glanzpunkt in seinem gesellschaftlichen Dasein durch zierliche Schritte, Bücklinge vor dem Spiegel und galante „Kratzfüße“ gebührend vorzubereiten. – Reizende Musik. Eine Delikatesse für Feinschmecker.

Das Diner – Tafelmusik und Tanz des Küchenjungen (moderato alla marcia). Die Gäste sind gebührend empfangen und von Jourdain zur Tafel geleitet. Köstliche Speisen und Getränke werden zu den Klängen einer witzigen Tafelmusik nach feier-

lichem Zeremoniell aufgetischt. Man schnabuliert und pokuliert nach Herzenslust. Jourdain steigt der Wein zu Kopf. Er macht seiner Tischdame eine recht stürmische Liebeserklärung. Ohne Sorge! Es gibt keinen „éclat“. Aber dafür eine neckische „surprise“: Aus einer riesigen Schüssel springt ein kleiner, zierlicher Küchenjunge. Tusch! Der Knirps macht seinen Kratzfuß und beginnt zu tanzen: Walzer „à la Rosenkavalier“! Schwungvoller Ausklang der musikalischen Kostbarkeit.

Die *Burleske für Klavier und Orchester d-Moll* ist ein Jugendwerk von Strauss; er schrieb die Komposition während der Zeit, die er als Hofkapellmeister in Meiningen verbrachte, um 1885/86. In einem Brief an seine Eltern vom November 1885 findet sich die erste Mitteilung über dieses Werk, das er seiner Mutter gegenüber später als sein „Klavierkonzert“ bezeichnete. Die Burleske wurde von Strauss ursprünglich für Hans von Bülow komponiert, der sie aber für unspielbar erklärte und dazu noch äußerte: „Jeden Takt eine andere Handstellung, glauben Sie, ich setze mich vier Wochen hin, um so ein widerhaariges Stück zu studieren?“ Strauss widmete das Werk dann Eugen d'Albert, von dem es 1890 in Eisenach unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde.

Die einsätzig und in der traditionellen Form eines Sonatensatzes angelegte Komposition erfreut sich dank ihres musikalischen Schwunges und der Brillanz ihres sehr anspruchsvollen Solopartes bis heute der Gunst der Pianisten. Obwohl das geistvoll-virtuose, fröhlich-charmante d-Moll-Stück in seiner musikalischen Sprache noch deutlich den Einfluß großer Vorbilder – namentlich Brahms' – erkennen läßt, zeigt es in vielem doch bereits den originellen Stil des jungen Komponisten (der allerdings später meinte, daß es „miserabel instrumentiert“ sei und ihm keine Opuszahl zuerkannte). Zwischen Soloinstrument und Orchester kommt es zu einem munteren, launigen Wettstreit, wobei das kecke Paukenkopfmotiv des Anfangs eine große Rolle für den Verlauf des Werkes spielt.

Auch die einsätzig *Serenade für 13 Blasinstrumente Es-Dur op. 7* ist ein Jugendwerk des Komponisten, der es 1881, also mit 17 Jahren, komponierte. Es zeigt den jungen Strauss noch deutlich in klassizistischen Bahnen, unter dem Einfluß von Mendelssohn und Brahms. Das liebenswürdige, knappe Stück, das aber auch deutlich Mozart nachempfunden ist, nützt geschickt die individuellen Farbwerke der Bläser (Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte zweifach, dazu vier Hörner und Kontrafagott). Auf die Melodiebildung des späteren Strauss weist deutlich das Hauptthema hin, das von sinnierendem, anakronistischen Wesen ist. Das frische, klangschöne Stück, dem sein Autor auch seine ersten Dirigentenlorbeeren verdankte, war das erste Werk, das den Namen des Komponisten weit über seine Heimatstadt München hinaus bekannt machte. Zur Uraufführung gelangte es am 27. November 1882 unter der Leitung von Franz Wöllner im Dresdner Tonkünstlerverein. Als Hans von Bülow die Serenade vorgelegt bekam, revidierte er gründlich seine ursprüngliche Meinung über Strauss („Kein Genie nach meiner innigsten Überzeugung, sondern höchstens ein Talent, wo sechzig auf's Schock gehen“) und holte ihn als Kapellmeister-Assistenten an die von ihm geleitete Meiningener Hofkapelle, wo der junge Musiker wenig später sein Nachfolger wurde.

Mit „Don Juan“, *Tondichtung für großes Orchester op. 20*, gelang dem 24jährigen Richard Strauss ein bedeutender Wurf, ein – wie es Ernst Krause treffend formulierte – „Jungmeisterstreich voll übersäumender Lebenskraft und Ausdruck vorbehaltlosen Lebensoptimismus“. Bis heute hat das Werk, das der Komponist selbst 1889 in Weimar zur Uraufführung beachte, nichts an ursprünglicher Wirkungskraft verloren. Mit der geschmeidigen Klanggebärde des „Don Juan“, der die Linie Berlioz-Liszt weiterentwickelte, gab Strauss ein für alle Mal die Quintessenz der ihm eigenen Musizierhaltung seines Instrumentalstils. Diese Musik ist von einem hinreißenden jugendlichen Feuer erfüllt, von ungestümer geistig-sinnlicher Aussagekraft. „Don Juan“ ist das Werk eines leidenschaftlich gegen bürgerliches Spießertum protestierenden Stürmers und Drängers, der die poet-

tische Idee seines Tonwerkes in Nikolaus Lenaus Fragment „Don Juan“ fand, aus dem er Teile der Partitur voransetzte. Die wichtigsten Verse sind:

„Den Zauberkreis, den unermesslich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Möcht' ich durchzieh'n 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 . . .
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 weiß sie nichts von Reue . . .“

Strauss folgte also einem bestimmten literarischen Programm, jedoch nicht in illustrativer Absicht, sondern indem er den Empfindungsgehalt des Gedichtes realistisch zum Klingen brachte. Lenaus Verse stellen gewissermaßen Leitgedanken dar, die in der Tondichtung – in freier Sonatenform – dargestellt werden.

Mit einem kühnen E-Dur-Thema wird sogleich der verwegene, von Sinnlichkeit getriebene Held, der von der Begierde zum Genuß jagt, vorgestellt. Dann folgt das kraftvolle, von pulsierenden Holzbläsertriole bestimmte „Don-Juan“-Thema, dessen stürmisch-glutvolle, verführerische Klanggestalt den unwiderstehlichen Kavalier und Abenteurer symbolisiert. Ein verzücktes Violinsolo deutet auf eine schwärmerische Frau, die in Don Juans Bann gerät. In einer neuen Liebessituation zeigt uns sodann eine seufzende Oboemelodie den Helden. Plötzlich tritt – in den Hörnern, von den Violinen umschwirrt – das suggestiv-prägnante, sehr energische zweite „Don-Juan“-Thema auf: Der Höhepunkt des Werkes ist erreicht. Don Juan gelangt zur Besinnung, der Sinnenrausch verlöscht. Nach äußert klangvollen Steigerungen kommt es zu einem Moll-Ausklang, der wie eine Auflösung fast ununterbrochener Spannungen wirkt.

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG:

25. und 26. Dezember 1966, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal

8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Heinz Bongartz, Dresden

Solist: Lew Oborin, Sowjetunion (Klavier)

Werke von Engelbert Humperdinck, Fryderyk Chopin und Antonín Dvořák Freier Kartenverkauf

31. Dezember 1966, 19 Uhr, Kongreßsaal

9. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

1. Januar 1967, 19.30 Uhr, Kongreßsaal

3. Abend im Anrecht C für Betriebe

„Fröhlicher Jahreswechsel mit der Dresdner Philharmonie“

Dirigent: Kurt Wöss, Österreich

Freier Kartenverkauf/Anrecht C

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1966/67 – Künstlerischer Leiter: Horst Förster

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Druck: Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft Dresden, Zentrale Ausbildungsstätte

39/175 III 9 5 1,9 1166 It G 009 75 66