

DEUTSCHE SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

e. V. Sitz Weimar

Gegründet 1864

8. April 1973

KONZERT

Gastspiel der Dresdner Philharmonie  
im Deutschen Nationaltheater

SHAKESPEARE-TAGE 1973



Sonntag, den 8. April 1973, 19.00 Uhr

Gastspiel der Dresdner Philharmonie

Ertön', Musik!  
Nun komm, Gemahlin! Hand in Hand gefügt,  
Und dieser Schläfer Ruheplatz gewiegt!  
Die Freundschaft zwischen uns ist nun erneut:  
Wir tanzen morgen mitternacht erfreut  
In Thesus' Hause bei der Festlichkeit,  
Und segnen es mit aller Herrlichkeit.  
Auch werden da vermählt zu gleicher Zeit  
Die Paare hier in Wonn' und Fröhlichkeit.

„Ein Sommernachtstraum“, IV, 1

Dirigent:  
GMD GÜNTHER HERBIG

Solisten:  
ECKART HAUPT, Dresden, Flöte  
HELGA TERMER, Dresden, Sopran  
ROSWITHA TREXLER, Leipzig, Sopran  
BARBARA ADOLPH, Berlin, Sprecherin  
MANFRED HEINE, Weimar, Sprecher

Frauencor des Philharmonischen Chores Dresden  
Einstudierung: WOLFGANG BERGER

~~JOHANN SEBASTIAN BACH~~

~~1685-1750~~

~~Suite Nr. 1 C-Dur BWV 1066~~

~~Quvertüre  
Courante  
Gavotte I und II  
Forlane  
Menuett I und II  
Bourrée  
Passepied I und II~~

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1756-1791

Konzert für Flöte und Orchester

G-Dur KV 313

Allegro maestoso

Adagio non troppo

Rondo (Tempo di Minuetto)

PAUSE

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

1809-1847

Musik zu „Ein Sommernachtstraum“

von William Shakespeare, op. 21 und op. 61

(Einrichtung für den Konzertsaal von  
Dr. Johanna Rudolph und Horst Richter)

JOHANN SEBASTIAN BACH

OUIVERTÜRE (SUITE) FÜR ORCHESTER C-Dur, BWV 1066

Bachs Orchestersuite C-Dur entstand in den Jahren, da der Komponist als Hofkapellmeister in Köthen tätig war. Die Ouvertüre, nach französischem Vorbild mit langsamem Einleitungsteil, raschem, fungiertem Mittelteil und einer (verkürzten) Wiederholung des Einleitungsteiles, gibt sich festlich und spielerisch aufgelockert. Thematisch wird der rasche Abschnitt aus dem Material der langsamen Einleitung entwickelt.

Für die folgenden stilisierten Tanzsätze gelten Albert Schweitzers Worte, daß hier „ein Stück einer versunkenen Welt der Grazie und Eleganz in unsere Zeit hinübergerettet“ wurde. „Der Reiz dieser Stücke beruht in der Vollendung mit der Kraft und Anmut sich in ihnen durchdringen.“

Einer Courante folgen zwei Gavotten (beide heiter beschwingt, die zweite durch solistische Bläser aufgelockert). Durch Wiederholung der I. Gavotte ergibt sich eine Dreiteiligkeit dieser Gruppe. Der tänzerisch betonten Forlane folgen nach dem gleichen Prinzip zwei Menuette, das zweite ist den Streichern allein vorbehalten. Die Satzgruppe der Bourrées erhält ihren Kontrast dadurch, daß Bourrée II in Moll steht und allein von den Bläsern gespielt wird. Am Ende stehen Passepied I und II (Nr. I ist wiederum zu wiederholen). Hier verbinden sich spielerische Eleganz und kunstvolle kontrapunktische Arbeit: Die Hauptmelodie von Passepied I erscheint in Passepied II eine Oktave tiefer in den Streichern, dazu bringen die Oboen als Oberstimme eine bewegte Achtelmelodie, die aus Figurationen von Passepied I gewonnen wurde.

Hansjürgen Schaefer

WOLFGANG AMADEUS MOZART

KONZERT FÜR FLÖTE UND ORCHESTER, G-Dur KV 313

Im Herbst 1777 trat der 22jährige Wolfgang Amadeus Mozart in Begleitung seiner Mutter eine größere Reise an, die ihn von Salzburg aus über München, Augsburg und Mannheim nach Paris führen sollte. Auf Grund seines gespannten Verhältnisses zum Erzbischof in Salzburg, mit dem es später zum völligen Bruch kam, war diese Reise nicht nur zu Bildungszwecken gedacht, sondern galt auch der Suche nach einem auswärtigen Anstellungsverhältnis, die jedoch zunächst erfolglos blieb.

In Mannheim lernte der junge Mozart die Musizierpraxis der berühmten Kapelle gründlich kennen, von der vorwärtsweisende Neuerungen in bezug auf die Orchesterbehandlung und bestimmte dynamische und instrumentarische Wirkungen ausgegangen waren.

Verschiedene Gelegenheitskompositionen, vor allem konzertante Stücke für Instrumentalsolisten, die er auf seiner Reise kennenlernte, entstanden in dieser Zeit. Von dem Holländer De Jean erhielt Mozart den Auftrag, ihm drei Flötenkonzerte und einige Flötenquartette zu komponieren, wovon allerdings nur ein Teil fertiggestellt wurde. Das G-Dur Konzert KV 313 ist eines jener in Auftrag gegebenen Stücke, das als erstes der beiden heute viel gespielten und bekannten Flötenkonzerte KV 313 und 314 überliefert ist, obwohl das ursprünglich für Oboe komponierte zweite in D-Dur schon früher entstanden war. Mozart, der nach eigenen Aussagen die Flöte nie recht leiden konnte – dies mag an der Übersättigung mit Kompositionen für dieses Lieblingsinstrument des 18. Jahrhunderts gelegen haben –, orientierte sich bei dem ihm befreundeten Flötisten der Hofkapelle, Johann Baptist Wendling, über Eigenart und Spieltechnik des Soloinstrumentes. Der Mannheimer Geist zeigt sich besonders in der Behandlung des Orchesters, wie allein die selbständige Führung der Mittelstimmen beweist, im übrigen ähneln die beiden Konzerte den vorher entstandenen Violinkonzerten in Charakter und Stil.

Das reizvolle, unbeschwert-heitere Wechselspiel von Soloinstrument und Orchestertutti bestimmt den munteren Kopfsatz des G-Dur-Konzertes, in dem die klanglichen und virtuosen Möglichkeiten der Flöte voll ausgeschöpft werden.

Im „Adagio non troppo“ in D-Dur kommen Melodien von beseelter Schönheit mit vielen spannungserzeugenden Vorhalten zu Gehör, wobei auch dem virtuoseren Moment durch viele Verzierungen Rechnung getragen wird.

Vermutlich als Ersatz für das anspruchsvolle Adagio hat Mozart später noch ein Andante in C-Dur komponiert, das heute als Einzelstück noch gern gespielt wird.

Der Finalsatz, ein Rondo in herkömmlicher Manier, kehrt den heiter-optimistischen Charakter des Konzertes wieder hervor und bringt den tänzerischen Ausklang des anmutigen Opus.

Ines Nicolai

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

MUSIK ZU „EIN SOMMERNACHTSTRAUM“ VON SHAKESPEARE  
Op. 21 und Cp. 61.

Am 3. Juni 1830 schrieb Goethe an seinen Duzfreund, den Maurermeister und Direktor der Berliner Singakademie Karl Friedrich Zelter „frisch und eilig“ über einen Besuch Felix Mendelssohns bei ihm: „Mir war seine Gegenwart besonders wohlthätig, da ich fand, mein Verhältnis zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche, denn wer versteht irgendeine Erscheinung, wenn er sich von dem Gang des Herankommens“ nicht durchdringen lasse. Für Goethe war dabei „die Hauptsache, daß Felix auch diesen Stufengang recht löblich einsieht und glücklicherweise sein gutes Gedächtnis ihm Musterstücke nach Belieben vorführt. Von der Bachischen Epoche heran hat er mir wieder

Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht; von den großen neuern Technikern hinreichende Begriffe gegeben und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und nachdenken lassen . . .“

Goethe schließt den Brief: „und so fortan!“

Die Verbindung des Geschichtlichen und des Gegenwärtigen in Kunstingen, worin der alte Goethe und der junge Mendelssohn sich trafen – heute würden wir es als Einheit von Historizität und Aktualität bezeichnen – ist ein wichtiger Beleg für die Bewahrung und Weiterführung des Klassischen bei Felix Mendelssohn Bartholdy. Hierin finden wir auch den Ursprung seiner Beziehung zu Shakespeare, dessen Werk ihm in früher Jugend durch die Übersetzung von Schlegel und Tieck, nicht minder jedoch durch das Beispiel Goethes, zur eigenen Sache geworden war. Die Einheit von Gewordenem und Neuschöpferischem prägte sich gleichermaßen ästhetisch in Mendelssohns Personalstil aus. Als er 1843 die Schauspielmusik zu Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ komponierte, konnte er in die dreizehn Stücke vom Scherzo über Melodramen, Chorlied, Notturmo bis zum Finale fast unverändert die Themen hineinnehmen, die er als Siebzehnjähriger in der Konzertouvertüre „Ein Sommernachtstraum“, opus 21, bereits ausgebildet hatte. Shakespeares Schauspiel, in seiner Mischung von Ernst und Heiterkeit, von derbem Komödiantentum und einer Naturbeziehung, deren Erscheinungen uralte Volksphantasie vorgeformt hatte, im Ringen seiner Liebepaare um das Recht auf eigene Partnerwahl gegen höflich-starre Gesetzmäßigkeit, und das Spiel im Spiel der Handwerker-Laientruppe hatten viele Musiker zur Komposition herausgefordert; nennen wir allein Henry Purcell und Georg Friedrich Händel. Nur äußerlich ähnelte der „Sommernachtstraum“ den zum Irrationalen tendierenden romantischen Zauberoper des 19. Jahrhunderts. Tiefgehende menschliche Konflikte, aber auch sehr handfeste plebejische Fröhlichkeit kamen bei dem großen Realisten Shakespeare zu ihrem Recht. In der Tat: nicht die „mondbeglänzte Zaubernacht“, die den Blick der deutschen literarischen Romantiker in weltflüchtig-mystischem Dunkel gefangen hielt, sondern die in der Renaissance aufgehobene griechische Antike bezeichneten die Wegstrecke, die Goethe dann in der Klassik weiterging, und auf die sich auch Mendelssohn begab.

Man hat diese Schauspielmusik des vierunddreißigjährigen Mendelssohn mit der „Egmont“-Musik Beethovens verglichen. Auch *ihre* gedanklicher und poetischer Reichtum prägt sich dem Hörer erst auf, wenn das verbindende Dichterwort den Zusammenhang des Ganzen preisgibt. Auch in diesem Fall hat die Musik nicht bloß illustrierende Funktion. Sie ist in einigen Stücken Vornahme der Handlung, in anderen deren Nachvollzug und oft Überleitung von einer Szene zur anderen, was sich auch an der mehrfachen Bezeichnung *attacca* zeigt. Immer aber ist sie Ausdruck von Stimmungen, wie nur die Musik sie vermitteln kann. Shakespeare gab bekanntlich in vielen seiner Stücke genau die Stellen an, wo Musik einsetzen, wo ein Lied gesungen werden sollte. Nicht selten schreibt er sogar die Instrumente vor. Er kannte den Bergomasker Tanz, mit dem die selbstbewußten athener – sprich Londoner – Handwerker unter Anführung ihres Meisters Peter Squenz nach Absolvierung ihres komischen Trauerspiels „Pyramus und Thisbe“ bei der Hochzeit von Theseus und Hyppolita aufwarten. „Ein Tanz von Rüpeln“ heißt es fälsch-



licherweise in der Schlegelschen „Sommernachtstraum“-Übersetzung, obwohl Shakespeares Regieanweisung nur „a dance“ und im Text dann ausdrücklich den „Bergomasker“ verlangt. Es handelt sich bei der Bergamasca um einen alten Bauerntanz, dessen Rhythmus durch Notierung im auftaktlosen Viertel und durch achttaktigen Aufbau gekennzeichnet, eine aufbegehrende Protesthaltung verrät. Mendelssohn verzichtete darauf, den alten Tanz folkloristisch nachzuahmen. Statt dessen arbeitete er in seiner eigenen musikalischen Sprache den trotzigem Zug dieser Bauern heraus, die alles andere als Rüpel waren.

Obwohl der Tanz bereits in der Ouvertüre vorgebildet ist, zeigt seine Ausarbeitung als Nr. 11 in Opus 61 eine bemerkenswerte Verdeutlichung gerade in dieser Richtung. So genial die Ouvertüre in ihrem frühen Jugendreiz ein vollkommenes Ganzes darstellt, so haben doch die Erfahrungen und Erlebnisse von nahezu zwei Jahrzehnten bei der Niederschrift des Tanzes, der jetzt Allegro molto überschrieben ist, zu seiner größeren Bestimmtheit beigetragen. Das Volksleben in Ländern wie Italien, Schottland und England, das Mendelssohn kennenlernte, hat gerade diesem Tanz seine realistische Akzentuierung gegeben.

Aus diesem Grund darf man auf Verständnis dafür hoffen, daß die Einrichtung der konzertanten Textfassung – die natürlich kein Wort von Shakespeare *ändert* – das Melodram Nr. 10 mit dem Spiel von Pyramus und Thisbe gestrichen hat. Auf den ersten Blick scheint das unverständlich oder gar unzumutbar zu sein, zumal es sich ja schauspielerisch um eine der wirkungsvollsten Szenen handelt. Doch *weil* das so ist, würde diese Szene mit ihren wortreichen Deklamationen und den textlichen Anspielungen sehr maßvoll eingestreut, hier nun wirklich bloß *illustrierenden* musikalischen Andeutungen, die sich, dreigeteilt, auf nicht einmal 40 Takte beschränken, das Wort völlig überwuchern lassen. Es ist natürlich auch jetzt ein Experiment.

Daß die Melodien dieser Schauspielmusik, besonders der Hochzeitsmarsch, schon zu ihrer Zeit ähnlich populär waren wie der „Jungfernkranz“ in Webers „Freischütz“, spricht wahrlich nicht gegen diese Musik, sondern für eine echte Volkstümlichkeit, der auch geringschätzigste Mißdeutungen nichts anzuhaben vermögen.

Die konzertante Aufführung stellt Probleme anderer Art. Sie ergeben sich aus der eingangs erwähnten Proportionalität des Ganzen, aus einem anzustrebenden Verhältnis von Dichtung und Musik, das jetzt – im Unterschied zum Schauspiel – genremäßig von der *Musik* her bestimmt wird. Niemandem wird also einfallen, eine Phalanx von Schauspielern aufmarschieren zu lassen, die nun etwa die Handlung „mit verteilten Rollen“ wiedergeben würden. Hier ist vielmehr, umgekehrt, eine Konzentration auf wenige Sprecher am Platze, was zwar manche Handlungsstränge zurücktreten läßt, dafür aber die *Atmosphäre* erlebbar macht, in der sich Oberon und Titania, Puck und die Elfen, Hermia und Helena, Demetrius und Lysander in ihrer Verstrickung trennen, suchen und endlich finden. Shakespeare selbst gab den Feinzeig für solche Konzentration, indem er im Kontext die Identität des Vielfältigen, die Einheit im Gegensätzlichen ahnen läßt. Und hier tritt die Musik Felix Mendelssohn Bartholdy voll in ihre Rechte.

Johanna Rudolph