

geplanten Werkes, an dem er noch auf dem Sterbebett arbeitete, wurden nach seinem Tode von einem Schüler und Freund, Tibor Serly, nach Skizzen ergänzt. Bestimmend für den Charakter des 3. Klavierkonzertes sind die Merkmale des Barockischen Spätstiles. Unerhärte Durchgeistigung des Ausdrucks, abgeklärte Schlichtheit und besessene Heiterkeit der musikalischen Sprache kennzeichnen dieses formal vollendet ausgewogene, klanglich vielfach sehr transparente und aufgelockerte Werk. Bei völlig ungebrochener Aussagekraft läßt das auf einer Höchststufe reifer Meisterschaft entstandene Konzert im Vergleich mit früheren Kompositionen Bartóks ganz neue geistige und klangliche Weisenszüge erkennen. Bedeutsam wurden hier im Gegensatz zu den vorwiegend von rhythmischen Elementen bestimmten beiden ersten Klavierkonzerten vor allem auch die Elemente der Melodik und Harmonik eingesetzt. Trotz großer Übersichtlichkeit und Klarheit des Satzes gibt auch in diesem Werk der brillante Klavierpart eine Solisten Gelegenheit, in reichem Maße virtuose Fähigkeiten zu erweisen.

Im lebensvollen Eröffnungssatz (Allegretto) erklingt über tremolierenden Streicherklängen das scharf profilierte, höfliche Anfangsthema des Soloinstrumentes. Zusammen mit der verschiedenen Motiven des gleichfalls heiteren zweiten Themas wird es im mittleren Teil des Satzes zu einer einheitlichen Steigerung geführt.

Der zweite Satz, ein wunderbares, Innigkeit und abgeklärte Ruhe ausströmendes Adagio mit der Bezeichnung „religiosa“, bringt eine von Klavier vortragene charakteristische Melodie, die von kanonisch gearbeiteten Streicherzweischrepielen unterbrochen wird. In der Mitte des Satzes wurde ein kontrastierender Teil eingefügt, der von Serly „Musik der von Vögeln und Insekten erfüllten Nacht“ genannt worden ist und Eindrücke und Stimmungen des Komponisten bei einsamen Spaziergängen widerspiegelt, auf denen er den Gesang der Vögel studierte. Danach kehrt, jetzt in den vom Soloinstrument unspielten Holzbläsern, das Charakterklima des Anfangs wieder.

Der in Rondalform angelegte, temperamentsvoll-heitere Finalsatz (Allegro vivace) zeigt am stärksten folkloristische Einflüsse. In den einzelnen Episoden, die zwischen dem noch Rondart immer wieder aufgenommeneren ungestümen, tänzerischen Hauptthema liegen, wird daneben besonders weitgehend polyphone Arbeit (Fugatozelle, Kanon, verschiedenste Formen der Themasumkehrung) wirksam. In lebensstärkender, optimistischer Haltung endet das Konzert.

Mit „Don Juan“, Tondichtung für großes Orchester op. 20, gelang dem 24jährigen Richard Strauss ein bedeutender Wurf, ein – wie es Ernst Krause treffend formulierte – „Jugendmeisterreich voll überschäumender Lebenskraft und Ausdruck vorbehaltlosen Lebensoptimismus“. Bis heute hat das Werk, das der Komponist selbst 1889 in Weimar zur Uraufführung brachte, nichts an ursprünglicher Wirkungskraft verloren. Mit der geschmeidigen Klanggebilde des „Don Juan“, der die Linie Berlioz-Liszt weiterentwickelte, gab Strauss ein für alle Mal die Quintessenz der ihm eigenen Musizierhaltung seines Instrumentalismus. Diese Musik ist von einem hinreißenden, jugendlichen Feuer erfüllt, von ungeheurer geistig-sinnlicher Aussagekraft. „Don Juan“ ist das Werk eines leidenschaftlich gegen bürgerliches Spielertum protestierenden Stürmers und Drängers, der die poetische Idee seines Tonwerkes in Nikolaus Lenaus Fragment „Don Juan“ fand, aus dem er Teile der Partitur zusammensetzte. Die wichtigsten Verse sind:

„Den Zauberkreis, den unermesslich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Müß' ich durchziehen im Sturme des Genusses,
Am Mund der Letzten sterben eines Kusses.
O Freund, durch alle Räume müß' ich fliegen,
Wo eine Schönheit blüht, hirschten 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 regeltisch 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 Bagerde zum Gemuß jagt, vorgestellt. Dann folgt das kraftvolle, von pulvierenden Holzbläsertrio bestimmte „Don Juan“-Thema, dessen stürmisch-gletvolle, verführerische Klanggestalt den unwiderstehlichen Kavalier und Abenteuerer symbolisiert. Ein verücktes Violinsolo deutet auf eine schwärmerische Frau, die in Don Juans Bann gerät. In einer neuen Liebesituation zeigt uns sodann eine seufzende Oboenmelodie den Helden. Plötzlich tritt – in den Hämmern, von den Violinen unschwer – das suggestiv-prägnante, sehr energische zweite „Don-Juan“-Thema auf; der Höhepunkt des Werkes ist erreicht. Don Juan gelangt zur Besinnung, der Sinnerrausch verfliehet. Nach äußerst klangvollen Steigerungen kommt es zu einem Moll-Ausklang, der wie eine Auflösung, fast ununterbrochener Spannungen wirkt.

Sonntabend, den 19. Februar 1977, 20.00 Uhr, Avenida A 2
Sonntag, den 20. Februar 1977, 20.30 Uhr, Avenida A 1
Erführungsorte jeweils 19.00 Uhr: Di, Inakt, Dieter Hering
Festsaal der Kulturpalast Dresden

1. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Günther Heilig
Werke von Beethoven und Bruckner

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1976/77 – Chefredigtor: Günther Heilig
Redaktoren: Di, Inakt, Dieter Hering
Druck: GOV, Produktionsstätte Pritz – 10-20-12 220 1, HQ 089-8-77

dresdner
philharmonie

6. PHILHARMONISCHES KONZERT
1976/77