

gleichsam symphonischen Charakterkomödie hinaus.

Aus der Vielzahl der Episoden, die den herrlichen Raritäten des Concertos so prall füllen, wählte Strauss zehn aus, denen er jeweils eine Variation widmete. Die Introduction zeigt — nach Stroussens eigenen Worten — „Don Quixote, mit der Lektüre von Ritterromanen beschäftigt. Er verliert den Verstand und beschließt, als irrender Ritter durch die Welt zu ziehen.“ Skumli klingt schon hier in der Einleitung das Quixote-Thema an, dazu kommt eine sehnsüchtige Oboenmelodie, dem idealistischen Streben des Ritters und seinen Sehnen nach der schönen Dulcinea Ausdruck vergebend, schließlich ertönt nach ein kriegerischer Fanfarenstoß der gedämpften Trompeten. Die eigentliche Themasituation erfolgt aber erst später: In bizzarem Melos, auch rhythmisch kompliziert gerichtet, tritt das „ritterliche Thema“ daher im solistischen Violoncello, dem als Begleiter das Sancho-Pansa-Thema beigegeben ist, humorvoll, bauermschlau, ein wenig plustig in Bassklarinette und Tenorhorn, von der redseligen Solobratsche fortgeführt. Diese beiden Gesellen, diese beiden Themen begaben sich nun in den Strudel der an „kriegerischen“ Ereignissen, an musikalischen Variationen reichen Ereignisse.

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

Variation II: Eine blöckende — von Strauss naturalistisch wiedergegebene — Hornmelodie stellt sich in den Weg. Sie wird besiegt.

Variation III: „Gespräche, Fragen, Forderungen und Verheißungen Don Quixotes.“ Die beiden Soloinstrumente werden ausführlich gegenübergestellt, fortbig wird die Verheißung vom phantastischen Königreich in großer ausdrucksvoller Steigerung ausgemalt.

Variation IV: Don Quixote bekommt eine Precession von Rügern (Choral in Fagotten, gedämpfte Trompeten und Posauern) und wird fast förgeschlagen. Am Ende erwacht er wieder.

Variation V: Don Quixote denkt an seine geliebte Dulcinea — großer kadenzartiger Monolog des Solovioloncellos.

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

Variation VII: „Luftfahrt“ des Ritters und seines Knapen. Hier zieht Strauss alle Register seines Könnens, setzt in artistischer Weise

Windmaschine und alle Finessen des Orchesters zu Beschreibung der Luftfahrt ein.

Variation VIII: Don Quixote und Sancho müssen auf ihrer Kohnfahrt — wiegende Wellenbewegung der tiefen Streicher und Holzbläser — einen Kampf mit einer Wassermühle ausfechten und verlieren dabei, doch werden sie gerettet.

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

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

Finale: Don Quixote 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 wiederbarer Wärme und Abgelächtheit. In seiner freudvollen Gelächtheit erinnert dieser Schluß an den Abschlusssatz des Sr. Moysses aus der „Schweigenden Frau“, einer Strauss'schen Opernfigur, der die Skamilität eines Don Quixote ja auch geläufig vermerkt ist.

Am 5. April 1803, drei Jahre nach der 1. Sinfonie, erlebte die 2. Sinfonie D-Dur op. 36 von Ludwig van Beethoven in Wien ihre Uraufführung. Sie erklang in einem eigenen Konzert des Komponisten im Theater an der Wien, dessen riesiges Programm weiterhin Aufführungen der 1. Sinfonie, des 3. Klavierkonzertes und des Oratoriums „Christus am Ölberg“ brachte. Beethovens Zeitgenossen standen dem neuen Werk zunächst ziemlich ratlos gegenüber, stellten beispielsweise „übertriebenes Streben nach dem Neuen und Auffallenden“ fest. In Berlin schrieb die Kritik von den „dreiviertel Stunden lang ausgeführten Schwierigkeiten“. Nach zwei Jahre später äußerte man: „Wir finden das Ganze zu lang und einiges überkünstlich ... und das Finale halten wir ... für alzu bizarr, wild und grell.“ Der Musikschriftsteller J. F. Rochitz allerdings prophezeite schon: dieses Werk eines „Feuergeistes“ werde noch leben, „wenn tausend gelehrte Modesachen längst zu Grabe getragen sind.“

In Beethovens 2. Sinfonie kündigt sich — nach K. Schenker — „der Ideenmusiker an, der in der Leidenschaftlichkeit und Konsequenz der dialektisch-verfahrenen Aussage über das von Haydn und Mozart Erreichte bedeutend fort-

schreitet ... Auf dem Wege zur heroischen 3. Sinfonie, die eine neue Periode im Schaffen Beethovens und überhaupt eine neue Epoche der sinfonischen Musik einleitet, nimmt die 2. Sinfonie eine Mittelstellung ein. Inhaltlich und stilistisch steht sie noch der „Ersten“ näher. Strahlend lebensfreudig im Grundcharakter wie diese, offenbart sie doch verteilte Züge des Kampfers und Ideenmusikers Beethovens. Sie ist ein hervorragend selbständiges Kunstwerk mit durchaus eigenen, seinerzeit neuartig wirkenden Klangbildern. Oberstes bietet die 2. Sinfonie ein bewundernswürdiges Zeugnis für die Größe des Menschen Beethoven. Geopnigt von der Furcht vor dem entsetzlich drohenden Verlust seines Gehörs, nahe der Verzweiflung, die in dem berührt gewordenen Brief an seine Brüder (dem „Hellgenädigte Testament“) ihren erschütternden Niederschlag erhielt, vollendete der Meister während jener qualvollen Sommermonate 1802 in dem Dorfe Heiligenstadt bei Wien diese herrliche, lebensbejahende Sinfonie. Beethoven wußte sehr wohl zu unterscheiden zwischen persönlicher Leid und seiner gesellschaftlichen Aufgabe als Künstler, der sich mit den Botschaften seiner großen Instrumental- und Vokalwerke an die Allgemeinheit der Menschen wendete. Hat doch der Überwinder des körperlichen Unglücks, der diese lebensvolle Musik geschaffen hat, während der Arbeit an der 2. Sinfonie und an vielen anderen unvergänglichen Werken seinem Jugendfreunde Wegeler das berührt gewordene Bekenntnis anvertraut: „Ich will dem Schicksal in den Rad der Greifen ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. Oh, es ist so schön, das Leben tausendmal leben!“

Eine gewichtige langsame Einleitung (Adagio ma) ist dem ersten Satz (Allegro con brio) vorangestellt. Die anfängliche innige Stimmung muß bald erstarren, düsteren Klängen weichen. Nach einem dramatischen Höhe-

punkt, bei dem ein markantes d-Moll-Motiv eingeführt wird, das wie eine Vorahnung des Hauptgedankens im ersten Satz der „Neunten“ anmutet, wird die Bedrohung überwunden, und ein lebhaftes erwartungsfreudiges Klingen hebt an. Überstehend, nach schwüger Anlauf der Violinen, ertönt das fragemute Hauptthema der Bratschen und Cello zu begleitender Adreilbewegung der Violinen. Mondähnlich triumphierend ist das signalartige zweite Thema. Das eigentliche Entwicklungsthema des Satzes ist jedoch das erste, dessen Kopfmotiv in der kunstvollen breiten Durchführung eine entscheidende Rolle spielt. Triumphierend schließt der Satz.

Ein liebenswertes, romanzhaftes Stück — das A-Dur-Larghetto in Sonatenform. Die ersten Violinen stimmen das sanfte, liebliche erste Thema an. Eine zweite, schwärmerische E-Dur-Melodie führt scheinbar Auseinandersetzungen herbei, die jedoch bald ins Heitere, ja Tanzesichte gewendet werden. Es ist begreiflich, daß dieser Satz zu Beethovens volkstümlichsten Schöpfungen gehört.

Im dritten Satz (Allegro), den Beethoven erstmals in einer Sinfonie mit Scherzo überschrieben hat, herrscht ein übermäßiger, polemischer Humor. Hitzelhaftes Nacheinander von forte und piano ruft schockartige Wirkungen hervor. In einem gleichsam bizarren Fangballspiel werfen sich Bläser und Streicher die Motive des Hauptthemas zu. Nach wirschhafter Entwicklung des lustigen Spiels bringt das Trio eine gemächliche Tanzmelodie. Trio und Scherzo werden wiederholt.

Etwas vom Geist des Scherzos weist auch das sprühende, ausgelassene Finale (Allegro molto) auf. Das sieghafte, kraftvolle Hauptthema beherrscht den ganzen Satz, dessen festliche Heiterkeit nicht durch bedrückende Stimmungen beeinträchtigt werden kann. Auch den frühlichen Abschluß des Satzes bestimmt Hauptthema. Dr. Dieter Härtig

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Bestellen: Dr. habil. Dieter Härtig

Seit Ende 1980 ist — Checkliste: Prof. Herbert Kopf
Dresdn: GGV, Post-Schloß Platz 11-25-12 100 87-88
EFP, 0,25 M.



5. PHILHARMONISCHES KONZERT 1980/81

5.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonntag, den 3. Januar 1981, 20.00 Uhr
Sonntag, den 4. Januar 1981, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Herbert Kegel
Solisten: Herbert Schneider, Dresden, Viola
Karl-Heinz Schröder, Berlin, Violoncello

Igor Strawinsky **Pulcinella** – Suite für kleines Orchester nach Pergolesi

Sinfonia (Allegro moderato)
Serenata (Larghetto)
Scherzino – Allegro – Andantino
Tarantella
Toccata (Allegro)
Gavotta con due Variazioni
Viva
Minuetto (Molto moderato) – Finaletto (Allegro assai)

Richard Strauss **Don Quixote** – Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für großes Orchester op. 35

Introduction, tema con variazioni e Finaletto
Balnkannette: Günther Scherel
Tenortuba: Paul-Gerhard Schmidt
PAUSE

Ludwig van Beethoven **Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36**
Adagio molto – Allegro con brio
Larghetto
Scherzo (Allegro)
Allegro molto

springlich für das 5. Philharmonische Konzert
vorgesehene Uraufführung der Lesing-Fabeln
von Günter Neubert erfolgt in 9. Philharmonischen
Konzert am 8. und 9. Mai 1981.



HERBERT SCHNEIDER, 1907 in Freital geboren, studierte Violine bei Prof. Gust Mählbach, später Bass und wurde 1932 als 1. SoloViolonist an die Dresdner Philharmonie verpflichtet. Als Mitglied des Streich-Quartetts schickte er 1939 den Nachruf-Andenken-Preis an die Stadt Dresden. 1943 gewann er den 2. Preis im bekanntesten Wettbewerb der DDR in Berlin. Neben dem Orchesteramt und geliebten Auftritten, u. a. als Partner von L. Hodecker und F. Terstler in „Don Quixote“ von Strauss, widmete er sich vornehmlich der Kammermusikpflege.



KARL-HEINZ SCHRÖDER wurde 1934 in Plassau (Vogtland) geboren. Er studierte Violoncello bei Prof. Reinhold Österlin in Leipzig und Berlin. 1958 wurde er Mitglied und 1961 1. Solo-Cellist der Staatskapelle Berlin. Neben seiner solistischen Tätigkeit bei verschiedenen Orchestern der DDR hat er an mehreren nationalen und internationalen Wettbewerben mit Erfolg teil und wurde 1975 mit dem Kantatpreis der DDR ausgezeichnet. Konzerte mit dem Streichquartett der Deutschen Staatsoper, dem Beethoven-Trio und als Solist führten ihn in zahlreiche Länder.

ZUR EINFÜHRUNG

Auf Anregung des in Paris wirkenden russischen Tänzers Sergej Djagilew, dem so manches Strawinsky-Ballett seine Entstehung verdankt, schuf Igor Strawinsky 1919 sein Ballett „Pulcinella“. Djagilew hatte in italienischen und Londoner Bibliotheken eine Reihe zum Teil unvollendeter Manuskripte (Triosonaten und Arien) des hochbedeutenden italienischen Barockmeisters der Oper Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) gefunden. Diese Handchriften stellte er Strawinsky zur Verfügung, der aus dem Material (und dessen fragmentarischer Bühnenhandlung) im Sinne der altitalienischen Stregelkomödie, gruppiert um die Zentfigur Pulcinella, den traditionellen Helden des neapolitanischen Volkstheaters, ein Ballett komponieren sollte. Da die vorliegenden Manuskripte Pergolesis sehr unvollständig waren, begnügte sich Strawinsky nicht mit einer Herausgeber- oder Bearbeitertätigkeit, sondern schrieb nach Themen und im Geiste Pergolesis eine überaus originelle und persönliche Musik, die an Anfang seiner sogenannten neoklassizistischen Schaffensperiode steht. Mit diesem Werk teilte Strawinsky das Streben jener um Eric Satie gescharten französischen Komponistengruppe nach klassischer Ausgewogenheit, nach einer neuen Klassizität, und verließ damit die Linie seiner radikalen, rauschhaft-entfesselten Frühwerke. Über die Entstehung der Pulcinella-Musik berichtete der Komponist folgendes: „Solte der Respekt oder meine Liebe zu Pergolesis Musik mein Verhalten ihr gegenüber beherrschen? Was treibt uns zum Besitz einer Frau an, der Respekt oder die Liebe? Und dann, mindert die Liebe den Respekt? Jedoch der Respekt bleibt stets steril und kann nie als produktives und schöpferisches Element dienen. Um zu schaffen, bedarf es einer Dynamik, eines Motors, und welcher Motor ist mächtiger als die Liebe? Die Frage stellen bedeutet daher für mich, sie zu lösen ... Ich glaube, daß mein Verhalten gegenüber Pergolesis die einzig fruchtbare Einstellung ist, die man zu jeglicher alter Musik haben kann.“ Die Uraufführung des Pulcinella-Balletts, aus dem Strawinsky später die 1949 nochmals überarbeitete achtstündige Ko-Zerzuite zusammensetzte, erfolgte am 15. Mai 1920 in der Pariser Oper. Der Dirigent war Ansermet, Choreographie führte Massine, der auch die Titelfigur tanzte. Die Gesamtausstattung be-

sorgte Picasso. Die Musik der Pulcinella-Suite, für deren Aufführung der Komponist ein kleines Orchester von 33 Musikern einsetzte, bedarf keiner eingehenden Erklärung. Ihre Klarheit und Sachlichkeit, ihr graziose spielerischer Duktus, ihre Besinnung auf Maß und objektivierte Aussage, die manchmal einen Zug zur Kühle mit sich bringt, sind charakteristisch für Strawinsky's sogenannten Neoklassizismus. Die acht Sätze tragen folgende Bezeichnungen, die schon den Charakter der einzelnen Stücke andeuten: Sinfonia (Ouvertüre), Serenata, Scherzino, Tarantella, Toccata, Gavotta con due Variazioni, Viva, Minuetto-Finale.

„Don Quixote“-Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters“ überschrieb Richard Strauss sein Opus 35, das 1898 in Köln seine Uraufführung erlebte. Auch in dieser Komposition erkennen wir ihres Schöpfers Bestreben, Programmatik in vorhandenem musikalischen Formen wiederzugeben, der Gefahr des Auseinanderfließens durch Bindung an die gewählte Form zu begegnen, wie das im Randa des „III. Eulenspiegel“ oder in der frei behandelten Sonatenhauptstadt des „Don Juan“ geschehen war. Doch konnte man in den frühen Landichtungen, in „Macbeth“ oder in „Don Juan“, auch in „Tod und Verklärung“ seine Bindung an ein Programm im Wesentlichen als eine Bindung an eine Idee verstehen, gilt hier noch mehr das Beethovenische Wort über die Pastoralsinfonie, „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, so erwies sich der Strauss des „Don Quixote“ – so wie später der der „Sinfonia domestica“ oder der „Alpeninfonie“ – als uralter Beherrscher musikalischer Detailzeichnung, mehr als Illustrator denn als Programmatiker. Aber spät man auch die offensichtliche Freude des Komponisten an der musikalischen Schilderung an, manchmal sogar süßlicher Geschehnisse, so bewundert man darüber hinaus die Meisterschaft, mit der Strauss es versteht, den kauzigen, zuletzt tragikomischen Charakter des „Ritters von der baurigen Gestalt“ plastisch wiederzugeben, in den verschiedenen Situationen zu variieren, ihn mit der erdbundenen Schläue der Sando-Pan-Thematik zu kontrastieren und ihn zudem – besonders am Schluß – mit der Wahrhaftigkeit mitfühlender Empfindung zu überglänzen. So wachte gerade der „Don Quixote“ über zweifelslos vorhandene literarisch illustrierende Momente zu