



ANNEROSE SCHMIDT

Annerose Schmidt studierte nach langjähriger Ausbildung bei ihrem Vater an der Leipziger Musikhochschule bei Hugo Steiner und bestand nach drei Jahren 1957 das Staatsexamen mit besonderer Auszeichnung. Sie ist Preisträgerin des V. Internationalen Chopin-Wettbewerbs 1955, 1. Preisträgerin des Pianistenwettbewerbs Leipzig 1956 und 1. Preisträgerin im Internationalen Schumann-Wettbewerb Berlin 1956. 1961 erhielt die Pianistin den Kunstpreis, 1965 den Nationalpreis der DDR. Konzerte führten die prominenteste Künstlerin in sämtliche Musikzentren Europas, des Nahen Ostens sowie Japans. Sie produzierte zahlreiche Schallplatten (u. a. mit der Dresdner Philharmonie sämtliche Mozart-Konzerte sowie Klavierkonzerte von Brahms, Grieg und Weber) sowie Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen.

PAUL DESSAU: BACH-VARIATIONEN

Paul Dessau, einer der bedeutendsten Komponisten der Deutschen Demokratischen Republik und mehrfacher Nationalpreisträger, verstarb am 28. Juni 1979. Sein erfolgreichstes Werk, das von Massenet über Film- und Bühnenmusik bis zur Sinfonie, Kammermusik und Oper alle musikalischen Genres umfaßt, fand international hohe Anerkennung. Der 1894 in Hamburg geborene Komponist, Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste der DDR, genößt auch als Pädagoge einen bedeutenden Ruf. Eine der wesentlichen Schöpfungen Paul Dessaus sind die im Frühjahr 1963 zum 400-jährigen Bestehen der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin komponierten Bach-Variationen für großes Orchester, die am 9. 1963 unter Klaus Tennstedt erfolgreich uraufgeführt wurden. Der Komponist schrieb über sein Werk:

„Lange Jahre übte ich den ‚Bauerntanz‘ von Carl Philipp Emanuel Bach zum Thema einer Variationsreihe zu verfassen. Das hatte besonders dann seinen Grund, weil dieses Stück schon ohne Veränderungen eine Komplexität darbot, die einer Bearbeitung (denn darum geht es schließlich bei Variationen) reines Erachtens im Wege stand. Das aus Viertel- und Achtelnoten bestehende Thema wird gleich durch Halbe- und Viertelnoten (also durch doppelte Werte) begleitet. Im fünften Takt bereits tritt als dritte Stimme der Hauptgedanke in der Umkehrung auf, was sozial besagt: Aufsteigende Linien werden abwärts geführt und umgekehrt. Im zweiten Abschnitt des ‚Bauerntanz‘ beginnt Philipp Emanuel mit der zweiten Hälfte von Teil I, jedoch mit vertauschten Stimmen (d. h. die obere wird zur unteren) und bringt die ersten vier Takte von Teil I als Schlüsselprobe von Teil II. Der dritte Teil des Tanzes ist eine Wiederholung des ersten. Somit finden wir eine äußerst komplizierte Form von Dreierlichkeit vor (a – b – a), die, wie gesagt, für die Variationsform durch die von Philipp Emanuel vorausgenommenen Kunstmittel schwer gemindert ist. Ich begrüße aber den Antrag des Mecklenburgischen Staatsorchesters um so mehr, als mich die lange geplante Arbeit, Variationen über dieses Thema zu schreiben, vor eine große Kulturprobe stellte, zu der ich mich lange Zeit nicht für fähig hielt.

Da es sich um ein Geburtstagsgedenken handelte, mußte ich dafür sorgen, daß jeder Instrumentalist möglichst geschont zu Werke kam. So erhielt der erste Kontrabaßist diverse größere – kleinen Soli – Melodien, wie die Blechinstrumente müssen zeigen, was man zu leisten imstande ist; nicht zu vergessen den Schlagzeug, das bekanntlich oft das Rückgrat eines Musikstückes ist. Selbstverständlich hat auch der gesamte Streichkörper sein Scherlein zum Geszten wesentlich beizutragen. Ich kann aber auch Sie, meine lieben Hörer, nicht aus dem Arbeitsprozeß ausschließen, denn von Ihnen und Ihrer produktiven Mithilfe hängt meine Arbeit und ihr Erfolg ab. Nur ist belanglos, von einem Thema, dem ‚Bauerntanz‘ des zweiten Sohnes des großen Johann Sebastian Bach gesprochen werden. Es gibt da aber noch ein zweites. Das zweite stammt vom Vater, Johann Sebastian selbst, und zwar handelt es sich um eine kleine Musette, eine aus dem Französischen kommende Dudelsackbläser-

liche Tanzweise, die Sie im Notendruck für Anna Magdalena Bach finden können. Ich denke, daß Sie mit mir übereinstimmen werden, daß sich beide Themen gut zusammen anschließen.

Zu den Variationen schrieb ich eine kurze Einleitung. In ihr wird der Tanzschritt B – A – C – H verarbeitet. Am Schluß der Einleitung treten Elemente auf, die erst später zur Verwirklichung herangezogen werden. Sie spielen die für Anfangsnoten (Quartole) eine Rolle in der vierten Variation. Die erste ist eine ‚pickateck‘-Variation (ganz ohne Noten), die aus dem lehrwollen des ‚Bauerntanzes‘ gewonnen wurde, und die dann mit einem bekannten Pausenrhythmus in die zweite überleitet. In ihr werden Intervalle ausgetauscht, die von der Flöte zu den Fagotten wandern, und die von der Flöte zum Kontrabaß verfrachtet werden. Im Gegensatz zu dem kleinen Thema ist diese Variation sehr einfach. Variation zwei ist ein kleiner Marsch, in der ersten die Musette als zweites Thema verarbeitet wird. Die erste ‚Impetu‘ in F-Dur, Passare und Takt in G-Dur interpretiert Ludwig van Beethoven die Variation. Das Ganze ist eine Bläservariation mit Begleitung von etwa Schlagzeug. Die vierte Variation bringt nun in den Streichern das ursprünglich interessierte Quasi-Interval zu den charakteristischen Intervallen (Quart-Quint) des ‚Bauerntanzes‘. Gegen Schluß dieser Variation sieht das erste höhere Violinello, welches beide Themen bereits verarbeitet. Die darauffolgende fünfte Variation stellt nun erst eigentlich das ‚Musette‘-Thema vor. Hier hat sich die Soloviolone mit der Flöte ab, während das Hauptthema (Bauerntanz) in Horn und Passare kontrapunktlich wird. Es handelt sich hier um eine äußerst durchsichtige, fast zitierte Arbeit, die die Chromatik 1:5-Bachs ausnutzt. Die anschließende sechste Variation ist die erste im Tempo ruhige. Sie übernimmt von der Musette die vier Soloviolone als Begleitfigur einer lang ausdauernden Melodie, die dem dramatischen Element des ‚Bauerntanzes‘ abgeworfen wurde. Die siebente Variation ist eine Kurze (ein auf Kaba gepflegter Tanz). Von dem sehr Adornis werden das vierte und siebente betont. Die interessanter Vorlage schuf der junge Berliner Komponist Friedrich Goldmann, während die neunte Variation auf eine Idee meines Freundes Rudolf Wagner-Rippert zurückzuführen ist, der das Philipp-Emanuel-Thema mit seinen in sich verketten (ungeduldet) Interpretationen zu einer wanderbaren Melodie verarbeitet hat. Die zehnte Variation ist eine Art ‚stretto‘, eine gedrungene Schlüsselprobe, die überleitet zu letzter (elfter) Variation, einer Apathese, einer Verherrlichung von Vater – Sohn gleich gemeint. (Doch am Schluß dieser ersten Tänzer – Digtel des Johann Sebastian Bach einarbeitet wurde, so nur am Rande erwähnt.) So erhält das Werk einen festlichen Abschluß.“

LUDWIG VAN BEETHOVEN: KLAVIERKONZERT NR. 4 G-DUR OP. 58

Wie Ludwig van Beethoven in der Reihe seiner Sinfonien zwischen Wägen kraftvoll-rechtlichen und anderen mehr lyrisch-wälder Charakter abwechselte, soht auch sein 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58 ein wenig

büßnerlich zwischen dem heissdun c-Moll- und dem grandiosen Es-Dur-Konzert. Erstmals aufgeführt wurde dieses Werk von Beethoven selbst gespielt, im März 1807 bei einer seiner Akademien im Palais Lichkowitz in Wien. Der bekannte Liederkomponist und Musikchriftsteller Johann Friedrich Reichardt, der das Konzert bei einer Wiederholung im Dezember des folgenden Jahres zusammen mit zahlreichen anderen Kompositionen Beethovens hörte, bewunderte darüber: „Das achte Stück von seinem Pianofortkonzert von ungeheurer Schwere, welches Beethoven zum Entzücken bei in den allerschwersten Tempo ausführte. Das Adagio, ein Meisterstück von schöner durchdringender Gesangsart, so wie er behält auf seinem Instrumente mit keiner reichhaltigen Gefühl, der auch mich dabei durchdrang.“

In der Tat ist in G-Dur-Konzert die Form des Solokonzertes mit Orchester in ganz idealer Weise geklärt. Das Solist, dessen virtuoso-phantastische Forderungen nie gelöst gelassen, aber gewollt als organische Bestandteil des Werkes eingestuft werden, und das Orchester sind hier durchaus selbständige und doch musikalisch-thematisch aufs genaueste miteinander verknüpfte Partner. Sie lassen genau so wie die Sinfonien leben, die die drei kontrastivsten Sätze des Werkes zu einer entwicklungs-mäßigen Einheit verbindet, so daß man hier, wie auch beim Es-Dur-Konzert, mit vollem Recht von einer ‚Klassizität‘ sprechen kann. Als Komistak des Konzertes, in dessen Grundhaltung die lyrisch-lyrischen Züge dominieren, ist der dialogisierende Mittelteil mit seinem poetischen Gegenpiel von Klavier und Orchester anzusehen.

Der erste Satz (Allegro moderato) bringt zu Beginn, selbstlich verknüpft, das erste, welche G-Dur-Hauptthema dessen motivische Beziehung zu dem berühmten ‚Schicksalsquartett‘ der 5. Sinfonie häufig aufgeführt wird. Auf der Dominante endet, erhält das Thema durch einen plötzlichen Wechsel nach H-Dur eine neue Befassung. Nach einer Weiterentwicklung im Tutti erklingt zuerst in den Violinen das stolze, signifikante zweite Thema. Mit diesem Hauptgedanken, die jedoch durch mannigfaltige neue Seitengedanken bewahrt, vom Klavier in ausdrucksvoller Akkordfolge, gespielt und immer wieder abgewandelt werden, erreicht man ein wundervolles, von großem Empfindungsreichtum zeugendes Zusammenwirken von Soloinstrument und Orchester, das nach der großen Kadenz rauhewald-schwergoll beendet wird.

Höchste poetische Wirkungen erreicht der ergreifende langsame Satz (Andante con moto). Einer Überleitung zufolge soll er von der Orpheussage inspiriert sein und die Bewegung der Himmels Mächte der Unterwelt durch die Macht solovoller Gesänge zum Stillstand haben. In leidenschaftlichem Dialog zwischen Klavier und Orchester erfolgt, charakterisiert durch zwei äußerst gegensätzliche Themen, ein dazwischenhaltendes und ein innig-lehendes, diese entscheidende Ausleitendsetzung zweier Prinzipien. Der sich unmittelbar anschließende Solosatz, ein Rondo, zeigt danach man in seiner Gestaltung stimmungsbildende, heitere Orchesterempfehlungen. Phantastische Kombinationen, die tänzerischen Rondo-Themen und eines lyrischen, schwärmerischer Selbsthören runden in einen glanzvollen Abschluß des Konzertes.

