

DRESDNER PHILHARMONIE
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

KONZERTPROGRAMM

Richard Strauss
1864–1949

Don Juan –
Tondichtung nach Nikolaus Lenau
für großes Orchester op. 20

Sergej Prokofjew
1891–1953

Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 3 C-Dur op. 26
Andante – Allegro
Thema (Andantino) und Variationen
Allegro ma non troppo

Antonín Dvorák
1841–1904

Sinfonie Nr. 8 G-Dur op. 88
Allegro con brio
Adagio
Allegretto grazioso
Allegro ma non troppo

Dirigent: Johannes Winkler
Solistin: Annerose Schmidt, Klavier

8. März 1981, Bad Salzuflen, Konzerthalle
9. März 1981, Gütersloh, Stadthalle
13. März 1981, Hilden, Stadthalle
19. März 1981, Solingen, Theater- und Konzerthaus



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-Wettbewerbes 1955, 1. Preisträgerin des Pianistenwettbewerbes Leipzig 1955 und 1. Preisträgerin im Internationalen Schumann-Wettbewerb Berlin 1956. 1961 erhielt sie Pianistin des Konservatoriums, 1965 des Nationaloperas der DDR. Konzerntourneen führten die preisgekrönte Künstlerin in überliche Musikzentren Europas, des Nahen Ostens sowie Japans. Sie produzierte zahlreiche Schallplatten (u. a. mit der Dresdener Philharmonie edeliche Mozart-Konzerter sowie Klavierkonzerte von Brahms, Grieg und Weber) sowie Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen.

RICHARD STRAUSS DON JUAN OP. 20

Mit „Don Juan“, Fandichtung für großes Orchester op. 20, gelang dem 28jährigen Richard Strauss ein bedeutender Wurf, ein – wie es Ernst Krause treffend formuliert – „Jahreerlebensreich will überdauernder Lebensakt 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 geschwindigen Klanggebilde des „Don Juan“, der die Linie Bellini-Liszt weiterentwickelte, gab Strauss ein für allemal die Quintessenz der über eigenen Maßstabhebung seines Instrumentierens. Diese Musik – von einem heroischen, jugendlichen Feuer erfüllt, von ungeheurer gestigter Ausdruckskraft. „Don Juan“ ist das Werk eines leidenschaftlich gegen bürgerliches Spießbüßern protestierenden Stürmers und Drängers, der die poetische Idee seines Tonwerkes in Nikolaus Lessus Fragment „Don Juan“ fand, aus dem er Teile der Partitur voranstellte. Die wichtigsten Verse sind:

„Der Zauberkreis, den unermüßlich weiten,
Von Anfang reizend schönen Weiblichkeiten
Müß' ich durchziehen im Sturme des Genusses,
Am Mund der Letzten sterben eines Kusses.
O Freund, durch alle Räume müß' ich liegen,
Wo eine Schönheit Müß, 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 kriegen,
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 Empfängergehalt des Gedichtes musikalisch zum Klingen brachte. Lessus Verse stellen gewissermaßen Leitgedanken dar, die in der Tonfichtung – in freier Schattensform – dazugefügt werden.

Mit einem kühnen E-Dur-Thema wird zugleich der vorwiegende, von Sinnlichkeit getriebene Held, der von der Begierde zum Genuß jagt, vorgestellt. Dann folgt das kraftvolle, von pulsierender Halbbläsertrio bestimmte „Don-Juan“-Thema, dessen stürmisch-glasklare, verführerische Klanggestalt den unwiderstehlichen Kavalier und Abenteuerer symbolisiert. Ein vorzügliches Violinsolo deutet auf eine schwärmerische Frau, die in Don Juan Bahn gößt. In einer neuen Uebersetzung zeigt uns sodane eine

stolzende Oboenmelodie den Helden. Plötzlich tritt – in den Hörnern, von den Violinen unerschwert – das suggestiv-prägnante, sehr energiegelbe zweite „Don-Juan“-Thema auf; der Höhepunkt des Werkes ist erreicht. Don Juan gelangt zur Besinnung, der Sinnensinn verfliehet. Nach äußerst klugen Steigerungen kommt es zu einem Mall-Ausgang, der wie eine Auflösung fast unvorhersehbarer Spannungen wirkt.

SERGEI PROKOFJEW KLAVIERKONZERT NR. 1 C-DUR OP. 26

Die 1. Sinfonie von Sergei Prokofjews 1. Klavierkonzert C-Dur op. 26 erstreckte sich über mehrere Jahre. Erste Pläne Prokofjews richtete im Jahr 1911 zurück. 1913 wie auch 1916 und 1917 folgten weitere Versuche, doch erst 1921 wurde die Komposition unter Einwirkung zweier Theorien eines „liquidierten“ Freidquartiers in das Finale abgeschlossen und erlebte ihre Uraufführung am 16. Dezember 1921 in Chicago mit dem Komponisten als Solisten. In der Sowjetunion gelangte das Konzert im Herbst 1923 zur Entaufführung. Der sowjetische Musikwissenschaftler Boris Asafjew äußerte, daß das Werk „ungeachtet klar und weitgespannt liegt, russisch, wenn es auch nicht direkt nationale Themen enthält, keine beabsichtigten Stilisierungen ... In diesem Konzent hat die außerordentlich reiche Begabung Prokofjews jene Stufe der Entwicklung und der Ausdruckskraft erreicht, auf der sich das nicht erkaltende Feuer jugendlicher Temperaments, vorwogener Anmut und herausfordernder Ton-kehen Anstimmens ereignet im beginnender edelrühriger Reife und Weisheit“. Nach Angaben des Komponisten ergibt sich folgende Einführung in das geistvoll funkelnde, heitere, von kraftvoller, lebensbejahender Vitalität erfüllte Werk:

„Der erste Satz beginnt mit einer kurzen Einleitung (Andante), in der ein lyrisch-melancholisches Thema von der Soloklarinette gespielt und von den Violinen einige Takte weitergeführt wird. Doch bald wechselt das Tempo zum Allegro. Die mehrteiligen Passagen der Violinen führen zur Aufstellung des kraftvoll-brillanten Hauptthemas im Klavier, das dann zwischen Orchester und Solisten weitergesponnen wird. Eine unbegleitete Akkordfolge des Klaviers leitet das ausdrucksvolle zweite Thema ein (Oboe mit Flötenbegleitung), das später vom Klavier übernommen und verarbeitet wird. Am Höhepunkt des Satzes ändert sich das Tempo (Andante), und das Thema der Einleitung erklingt fortissimo im vollen Orchester. Auch das Klavier tritt hinzu. Die Wiederaufnahme des Allegro-Tempos bringt Haupt- und Seitenthema in brillanter Ausarbeitung. Ein stürzendes C-acquiesce bringt den Satz zum Abschluß.“

Der zweite Satz bildet ein Thema mit fünf Variationen. Zuerst erscheint das überaus-melancholische Thema im Orchester (Andantino). Die erste Variation löst sich in einer tollkühnen des Klaviers auf, die beiden nächsten Variationen werden von brillanter Passagenwerk des Solisten und therobischer, zum Teil knickendes Einwürfen des Orchesters bestimmt. Die nächste Variation ist wehlicher und pathetisch, die Schlußvariation kraftvoll und energiegel. Nacheinander erklingt das Thema im Orchester, von glänzend Akkordketten des Klaviers verziert.

Das Finale (Allegro non too troppo) beginnt mit einem Staccato-Thema der Fagotte und Pizzicato-Streicher, das von ungestörtem Einsatz des Klaviers unterbrochen wird. Ein spannungsgeladene und harmonisch kühnes Konzentium hebt an. Schließlich bewältigt sich der Solist das Hauptthema und steigert es zu einem Höhepunkt, dem nach Rückgang von Tempo und Lautstärke ein neuer Heldensiegesgedanke folgt. Auch das Klavier bringt ein neues Thema, das in seiner bildlichen Form dem Charakter der Komposition entspricht. Nach einer Wiederholung des neuen Materials beschließt eine brillante Coda das Werk.“

ANTONIN DVORAK SINFONIE NR. 8 G-DUR OP. 88

Antonin Dwořaks 8. Sinfonie G-Dur op. 88, bei der Herausgabe unrichtigerweise als Dwořaks „Vierte“ bezeichnet, da sie die vierte gedruckte Sinfonie des Komponisten darstellt, entstand im Sommer und zu Beginn des Herbstes 1888, kurz nach der Komposition des Klavierquartetts Es-Dur – knapp sechs Jahre nach dem Abschluß der vorangegangenen 7. Sinfonie. Die Uraufführung der G-Dur-Sinfonie fand am 2. Februar 1890 in Prag durch das Orchester des Nationaltheaters unter Dwořaks eigener Leitung statt, der das Werk bald darauf auch in London und etwas später in Frankfurt (Main) zur Aufführung brachte. Das „herrliche Werk“, wie der bedeutende Dirigent Hans Richter die Sinfonie nach der Wiener Entaufführung in einem Brief an den Komponisten begeistert nannte, wurde überall mit viel Wärme und Begeisterung aufgenommen. Eine Zeit lang glückenden friedlichen Schaffens janzten herrlicher Natur auf Dwořaks Sommerzeit in dem böhmischen Dorfe Vysoká erstarrte, zeigt die 8. Sinfonie im Gegensatz zu der von leidenschaftlichem, tätigeren Ringen erfüllten vorangegangenen d-Moll-Sinfonie eine heitere und leichte, bied-soll-harmonische Grundhaltung. Inngige Naturverbundenheit, Volkstümlichkeit und heile Lebensbejahung sprechen aus diesem an unerschöpflichen Einfalles reichen, stimmungs- und gefühlsmäßig sehr einheitlichen



Werk. Formal bildet es – trotz Beibehaltung der klassischen Sinfonieform – Dvořáks selbständigste sinfonische Schöpfung, die in manchen Einzelheiten von den übrigen Sinfonien abweicht und die musikalischen Gedanken in neuartiger Weise verarbeitet.

Mit einem feierlichen g-Moll-Thema der Celli und Bläser über ruhigen Kontrabaß-Pizzikati beginnt der erste Satz (*Allegro con brio*). Dieses Thema bleibt für den motivischen Aufbau des Satzes ohne konstruktive Bedeutung, erscheint aber in gleicher klanglicher Gestalt nochmals vor Beginn der Durchführung und vor der Reprise. Das eigentliche Hauptthema des Satzes in G-Dur, das zuerst von der Flöte angestimmt wird und dem später ein schlichtes, etwas schwermütiges Thema in h-Moll zur Seite gestellt wird, steht in scharfem Gegensatz zu dem Einleitungsthema. Heiter und lieblich einsetzend, unterzieht sich das Hauptthema im Verlaufe des Satzes mannigfachen Wandlungen in Gestalt und Charakter. In vielfältigen farbigen Bildern, die Gedanken, Gefühle und Stimmungen von lichter Freude und Heiterkeit, aber auch von tiefer, ernster Innigkeit widerspiegeln, entfaltet sich das sinfonische Geschehen.

Das folgende *Adagio* in c-Moll, das eine nahe Verwandtschaft mit einem Stück aus Dvořáks Klavierzyklus „Poetische Stimmungsbilder“ op. 85, „Auf der alten Burg“, zeigt und gleichsam als dessen Weiterentwicklung zu deuten ist, ist von starkem poetischem Ausdrucksgehalt. Neben dem stol-

zen, etwas düsteren Hauptthema, das eine glanzvolle dramatische Steigerung mit feierlichen Trompetenklängen erfährt, wird im Mittelteil eine sehnsüchtig-weiche Melodie besonders bedeutsam. Träumerisch-friedvoll verklingt der reizvolle Satz.

Ruhig bewegt entfaltet sich der frische dritte Satz (*Allegretto grazioso*). In den Violinen erklingt über Figuren der Holzbläser das kantable, leicht schwermütig angehauchte tänzerische Hauptthema des ersten Teiles, der nach einem G-Dur-Mittelteil notengetreu wiederholt wird. Im Mittelteil zitierte der Komponist übrigens eine Melodie aus einer fünfzehn Jahre früher entstandenen Oper (Lied des Tonik „Sie frisch, jugend, gar so alt er“ aus „Die Dickschädel“). Die kurze Coda bringt einen temperamentvoll-beschwingten Tanz im Zweivierteltakt, der den Satz originell und witzig beschließt.

Besonders starke Beziehungen zur tschechischen Volksmusik weist das Finale (*Allegro ma non troppo*) auf, in der auch das mitreißende, rhythmisch prägnante Hauptthema verwurzelt ist. Dieser meisterhaft gearbeitete, formal neben dem ersten Satz am kompliziertesten angelegte Satz – die klassische Sonatenform wird in Exposition und Reprise durch reiche Variationen des Hauptthemas erweitert – beendet in elementarer Lebensfreude die Sinfonie, die eine der heitersten Schöpfungen der damaligen europäischen Musik darstellt.



Tourneeleitung: Künstleragentur der DDR
Redaktion: Dr. phil. habil. Dieter Härtwig
Druck: Polydruck III 9 13 1200 ItG 009/94/80



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

DRESDNER PHILHARMONIE
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

KONZERTPROGRAMM

Wolfgang Amadeus Mozart
1756-1791

Sinfonie g-Moll KV 550

Allegro molto
Andante
Menuett (Allegretto)
Allegro assai

Ludwig van Beethoven
1770-1827

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4
G-Dur op. 58

Allegro moderato
Andante con moto
Rondo (Vivace)

Ottmar Gerster
1897-1969

P A U S E

Festliche Tokkata

Igor Strawinsky
1882-1971

Suite aus dem Ballett „Der Feuervogel“

Introduktion und Tanz des Feuervogels
Tanz der Prinzessinnen
Tanz des Kaschtschei
Wiegenlied und Finale

Dirigent: Herbert Kegel
Solistin: Annerose Schmidt, Klavier

10. März 1981, Bad Pyrmont, Konzerthaus
11. März 1981, Witten, Städtischer Saalbau
15. März 1981, Leverkusen, Forum
20. März 1981, Siegen, Siegerland-Halle
1. April 1981, Ansbach, Onoldia-Saal
3. April 1981, Schwäbisch-Hall, Hagenbach-Halle





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 prägnante Künstlerin in sämtliche Musikzentren Europas, des Nahen Ostens sowie Japans. Sie produzierte zahlreiche Schallplatten (z. B. mit der Dresdner Philharmonie sämtliche Mozart-Konzerte sowie Klavierkonzerte von Brahms, Grieg und Weber) sowie Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen.

WOLFGANG AMADEUS MOZART SINFONIE G-MOLL KV 550

Wolfgang Amadeus Mozarts „große“ g-Moll-Sinfonie (KV 550) – so genannt zum Unterschied von der Sinfonia minore erstandenen „kleinen“ in der gleichen Tonart (KV 182) – ist eine der berühmtesten letzten drei Sinfonien des Komponisten, die auf dessen Gebot seines Schöpfers Abtstab und Höhepunkt zugleich darstellt. In unmittelbarer Folge wurden die Sinfonien in E-Dur (KV 543), g-Moll und C-Dur (KV 551) im Sommer des Jahres 1788 in die unfähbar kurzen Zeit von Juni bis August niedergeschrieben. Es ist uns kein bestimmter Anlaß für die Entstehung dieser drei ihrem Charakter nach so verschiedener gemischter Meisterwerke bekannt, wir wissen nicht einmal, ob Mozart sie überhaupt jemals einer Ausführung gehört hat. Wenn auch keine Hinweise dafür stehen, daß der Komponist die drei Sinfonien als eine Art Triologie, die in sich zusammenhängende Einheiten geplant hätte, so bilden die „unruhig-heimlich E-Dur“, die „dunkelgestimmte, schmerzvolle g-Moll“ und die „stolz-überdramatische C-Dur („Lebhaft“)-Sinfonie doch durch organische Selbstorganisation ihrer Inhalte eine natürliche Einheit, gehören sie inhaltlich zusammen.

In einer Zeit schwerer wirtschaftlicher Sorgen geschaffen (gerade aus dem Sommer 1788 liegen wertvolle Briefe des Meisters vor), zeigt die g-Moll-Sinfonie den erschütternden Niederschlag der „schwarzen Gedanken“, von denen Mozart einmal schreibt, zeigt die ersten Zweifel, die ihn bedrängten. Nirgends finden wir bei ihm ein Gegenstück, in dem er einer solchen Ausschweiflichkeit schmerzlichen Empfindungen Ausdruck gegeben würde, wie in diesem von Leid und Schicksalskampf geprägten Werk. Mozarts Zeitgenossen empfanden die Sinfonie denn auch als beherrend, dieser, ja noch im Jahre 1802 wird sie in einer Leipziger Kritik „schmerzhaft“ genannt. Während die Romantiker dagegen sogar hier wieder nur den „zwei heiligen“ Mozart sah und die Komponisten als „unruhig-großartig“ aufzufassen, müssen wir heute doch trotz der Verkürzung des Schreins durch wunderbare edle Formen, durch das klassische Streben nach Klarheit und Schönheit wieder die heftige seelische Einwirkung, die das Werk durchmacht, sein tragisches, düsteres Grundgefühl und die volle Größe dieser Schmerzlichkeit zu erkennen suchen.

Obige Einleitung beginnt der erste Satz (Allegro molto) zugleich mit der ersten Klage des Hauptthemas. Auch das zweite Thema langsame Gegenwelt, soviel erweitert lediglich den dunklen Charakter des „ausgesprochenen Stimmung durch schmerzhaft-wahnwitzige Töne. Die starke innere Spannung des Hauptthemas, dessen motivisches Material in der Durchführung dominiert, hält während des ganzen Satzes an. Nach erschütternden Wendungen, in denen tragisches Aufbegehren mit ruhiger Klage verflocht und zu dramatischen Auseinandersetzungen führt, klingt der Satz in schmerzlicher Resignation aus. – Im zweiten Satz, einem weit ausweichenderen, ersten Andante, bleibt der Grundcharakter trotz schwermütiger Schwelgerei in zartem, weiches Klängen ebenfalls tragisch und nachdenklich. Neben dem schmerzhaften ersten Thema werden hier zwei weitere, konträrll miteinander verknüpfte Themen bedeutungsvoll, –

Selbst das folgende Menuett verliert seine Heiterkeit von der ersten, wiegeben Tonfolge des Reizes, sondern ist in seiner heiteren, ja stolischen Anlage im Gegenteil ein Sinfoniesatz von der gleichen Bedeutung und Härte wie etwa der erste Satz. Nur im letzten Trio wird vorübergehend ein heiter-tröstlicher Ton angezogen. – Voller Urvollheit und Leidenschaftlichkeit schließt die Sinfonia ab, deren Hauptthema übrigens Briefweise später als melodisches Kern des Schreins seiner 5. Sinfonie c-Moll verwendet. Fast nirgends findet sich ein Ruhepunkt, auch die geringfügige zweite Thema kann nur für kurze Zeit Beruhigung bringen. Schließlich Auseinandersetzungen mit kontrapunktischen Wuchtstapen und hüben Modulationen in entfernte Tonarten kennzeichnen den Verlauf dieses Satzes. An der tragischen Grundstimmung haltend, schließt die Sinfonia ohne beherrschende Lösung ab.

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

Wie Ludwig van Beethoven in der Reihe seiner Sinfonien zwischen Wachen kraftvoll-männlichen und anderen weicher lyrisch- weiblichen Charakteren abwechselte, steht auch sein 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58 ein wenig traumhaft zwischen dem heroischen c-Moll und dem grandiosen E-Dur-Konzert. Einmalig aufgeführt wurde dieses Werk von Beethoven selbst gespielt. Im März 1807 bei einer seiner Akademien im Palais Lobkowitz in Wien. Der bekannte Liederkonvikt und Musikchriftsteller Johann Friedrich Reichardt, der das Konzert bei einer Wiederholung im Dezember des folgenden Jahres zusammen mit zahlreichen anderen Komponisten Beethovens hörte, berichtete darüber: „Das dritte Stück war ein neues Pianofortkonzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen bis in das allerschleunigste Tempo ausführte. Das Adagio, ein Meisterstück von schön durchgeführtem Gesang, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem wehmütigem Gefühl, das auch mich davon durchdrang.“

In der Tat ist in G-Dur-Konzert die Form des Solokonzertes mit Orchester in ganz idealer Weise gestaltet. Der Solist, dessen virtuose-praktische Fertigkeiten ein außer acht gelassen, aber geschult ab organisches Bestandteil des Werkes eingesetzt werden, und des Orchesters sind hier durch selbständig und doch motivisch-theoretisch aufs genaueste miteinander verknüpft. Hier, die dienen gemeinsam der ersten Idee, die die drei kontrastierenden Sätze des Werkes zu einer unauflösbaren Einheit verbindet, so daß man hier, wie auch beim E-Dur-Konzert, mit voller Recht von einer „Klavisimonia“ sprechen kann. Als Kernstück des Konzertes, in dessen Grundtönen die lyrisch-idyllischen Züge dominiert, ist der dialogisierende Mittelteil der lyrisch-idyllischen Gegensatz von Klavier und Orchester anzusehen.

Der erste Satz (Allegro moderato) bringt zu Beginn, selbstlich vorgegeben, das zarte, weiche G-Dur-Hauptthema dessen motivische Beziehung zu dem berühmten „Schicksalsmotiv“ der 5. Sinfonia häufig aufgezeigt wurde.

Auf der Dominante endend, erfüllt das Thema durch einen plötzlichen Wechsel nach H-Dur eine neue Beleuchtung. Nach einer Weiterentwicklung im Tutti erklingt zuerst in den Violinen das starke, signifikante zweite Thema. Mit diesen Hauptgedanken, die jedoch durch mannigfache neue Setzgedanken bereichert, von Klavier in ausdrucksreichen Akkordfigurationen umspielt und immer wieder abgewandelt werden, entsteht zum wie wunderbar, von großem Empfindungsreichtum zeugendes Zusammenspiel von Soloinstrument und Orchester, das nach der großen Kadenz raschend-schwungvoll beendet wird.

Höchste poetische Wirkungen erreicht der ingetrende langsame Satz (Andante con moto). Einer Überleitung zufolge soll er von der Orchestertube inspiriert sein und die Bewegung der letzten Mäxte der Unauflöslichkeit durch die Macht weitausläufiger Gesänge zum Inhalt haben. In leidenschaftlichen Dialog zwischen Klavier und Orchester erfolgt, charakterisiert durch zwei äußerst gegensätzliche Themen, ein duster-düsteres und ein innig-lebendes, diese entscheidende Auseinandersetzung zweier Prinzipien. Der sich unmittelbar anschließende Schlußsatz, ein Rondo, zeigt danach nur in seiner Gestaltung ständige Lebensfreude, heitere Glückseligkeiten, phantasievoll Kombinationen des heroischen Rondo-Themas und eines lyrischen, schwärmerischen Seelenthemas mündet in einen glanzvollen Abschluß des Konzertes.

OTTMAR GERSTER FESTLICHE TOKKATA

Ottmar Gerster, 1897 die Sohn eines Arztes in Braunschweig an der Lahn geboren, studierte 1913 bis 1916 und 1919 bis 1921 am Hochschule Konservatorium in Frankfurt (Main) bei K. Reuber (Violine) und – gemeinsam mit Paul Hindemith – bei Bernhard Sekles Komposition. Von 1921 bis 1924 war er am Frankfurter Sinfonieorchester zunächst als erster Geiger, dann als Konzertmeister tätig. Gleichzeitig wirkte er als Bassist im Lorenz-Quartett (1923 bis 1925) sowie später im Wisk-Quartett. 1927 bis 1947 nahm er an der Essener Folkwangschule eine Dozentur wahr, anfangs für Violine und Bratsche, schließlich für Musiktheorie und Komposition. 1947 wurde er als Professor für Komposition an die Musikhochschule Weimar berufen, deren Rektor er 1948 bis 1951 war. Von Oktober 1951 bis 1962 leitete Gerster eine Kompositionsklasse an der Leipziger Musikhochschule. Seit der Gründung des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR im Jahre 1951 war er bis 1962 dessen erster Vorsitzender.

1950 wurde er zum Mitglied der Akademie der Künste der DDR in Berlin ernannt und 1951 mit dem Nationalpreis ausgezeichnet. Sein kompositorisches Schaffen erstreckte sich zunächst im Bereich der Kammer- und Orchestermusik, aber er widmete sich schließlich der Oper zu werden. Nach dem ersten Weltkrieg in Berührung gekommen mit Alban



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Tendenzen der neuen Musik, gelangte der Komponist – nach seinen eigenen Worten – zu einer musikalischen Aussage, „die neben den handwerklichen Fertigkeiten der rasch nacheinander auftauchenden Stilrichtungen eine klare, vom Volkslied beeinflusste Tonsprache mit Einbeziehung harmonischer Freiheiten und formaler Raffung anstrebt und zu einer auch dem Hörer verständlichen Kompositionsausübung führen sollte“.

Die Festliche Taktata stellt die Verselbständigung des Vorspiels zur Oper „Madame Liselotte“ dar. Es handelt sich um ein Tonstück in freier Form. Lineare Entwicklungen wechseln mit akkordischen Partien. Eine dreimalige Aufwärtsbewegung steht am Beginn. Triolen leiten zu einem liedhaften Blechbläserthema über, das mehrmals wiederkehrt. Nach der glanzvoll aufrauschenden langsamen Einleitung folgt ein Allegroteil, der wie eine Durchführung des bisherigen Materials erscheint. Mit einem Rückgriff auf die langsame Einleitung rundet der Komponist das musikalische und vitale Stück ab.

IGOR STRAWINSKY DER FEUERVOGEL

Das 1910 in Paris durch das Djagilew-Ballett uraufgeführte Ballett „Der Feuervogel“ gehört zu den beliebtesten Schöpfungen Igor Strawinskys. Die aus diesem Werk zusammengestellte Konzertsuite hat sich wegen ihres bestrickenden Klangzaubers und ihrer lyrischen Verhaltenheit, die mit barbarischer Wildheit wechselt, einen Stammplatz im Repertoire vieler Orchester der Welt errungen. Von der Suite gibt es drei Fassungen: die von 1910 für sehr großes Orchester die heute erklingende von 1919 für mittleres Orchester, ganz dem Zuge der Sparsamkeit nach dem ersten Weltkrieg und der Entwicklung Strawinskys folgend, und die von 1945 für normales Orchester mit eigenen Instrumentationsretuschen.

Die Fabel des Balletts folgt einem russischen Märchen vom Prinzen Iwan, der im Zaubergarten des Menschenfressers Kaschtschei dem Feuervogel begegnet, ihn einfängt und gegen Überlassung einer Feder wieder freiläßt. Gefangene Prinzessinnen tanzen im mondbeschiedenen Park, Prinz Iwan verliebt sich in eine von ihnen, der er trotz aller Warnungen ins Schloß folgen will. Der Zauberer Kaschtschei tritt ihm entgegen, um ihn in Stein zu verwandeln. Der durch die Feder herbeigerufene Feuervogel verrät dem Prinzen das Lebensgeheimnis des Zauberers. Der Prinz tötet ihn und befreit dadurch alle Gefangenen und Verzauberten. Die geliebte Prinzessin ist eine Zarentochter, mit der er sich verlobt.

Die Suite gibt die wichtigsten Episoden des Balletts wieder. Die Introduction (Einleitung) läßt den Zaubergarten aufblühen. Eine Figur wächst aus dunkler Tiefe (Violoncello, Kontrabässe) zu einer lyrischen Melodie der Oboe. Die Farbigkeit, durch eine zauberhafte Instrumentation hervorgerufen, versetzt den Hörer sofort in eine märchenhafte Stimmung. Ein bunter Vogel, der Feuervogel, schwirrt plötzlich in diesem Zaubergarten umher. Das Schwirren, durch spielerische Figuren zweier Flöten und einer Klari-

nette, durch Tremoli und das Pizzicato der Streicher, durch Glissandi des Klaviers und der Harfe unterstrichen, ist musikalisch äußerst suggestiv gestaltet. In einem Pas de deux (Tanz zu zweien) wird die Begegnung des Prinzen mit dem Feuervogel geschildert. Dann tanzen die verzauberten Prinzessinnen (Scherzo). Ein Rondo erzählt von der aufkeimenden Liebe des Prinzen zu der schönsten Prinzessin. Hier hat Strawinsky eine Oboemelodie von anmutiger Süße geschaffen. Ihr steht eine Violinmelodie von ähnlicher Lieblichkeit und lyrischer Verhaltenheit zur Seite. Aber der Zauberer Kaschtschei bannt zunächst alle in seine höllischen Fänge; der barbarisch-wilde Tanz, in dem, nach einem Wort Debussys, die „rhythmische Gewaltherrschaft“ der Musik beginnt, hat etwas Brutales an sich, durch Schlagzeugpassagen und synkopische Melodiefetzen gekennzeichnet. Hier sind die Ansätze, die später im „Sacre du Printemps“ zur Vorherrschaft gelangen, die den Rhythmus in den Vordergrund rücken. Strawinsky läßt auf dieses entfesselte Stück ein Wiegenlied des Feuervogels folgen, das nicht nur durch den gewaltigen Kontrast, sondern auch durch den bestrickenden Liebreiz der Melodie (Fagott) einen tiefen Eindruck hervorruft. Eine Hymne krönt die Ballettsuite, in der er allen moskowitzischen Prunk und Reichtum aufleuchten läßt, so wie ihn auch viele der alten Märchen Rußlands enthalten. Die Hornmelodie steigt über die Violinen und Flöten immer höher empor, wird immer reicher harmonisiert und immer verführerischer im Klang ausgestattet. Sie wird metrisch vom Dreihalbe-Takt zum Sieben-Viertel-Takt umgewandelt, und vor der endgültigen Steigerung werden durch Klavier- und Harfenakkorde, durch Pauken und tiefste Instrumente Glockeneffekte erzielt. Musikalisch wird der Eindruck einer gewaltigen, feierlich-großartigen Prozession im alten Rußland hervorgerufen.

Strawinsky ist in diesem Werk Folklorist, nicht nur, weil seine Melodien Volksliedcharakter haben, sondern auch, weil die Harmonik so spezifisch russisch ist, der Klang (trotz aller impressionistischen Anklänge, die aber auch bei Rimski-Korsakow zu finden sind) den Zauber des Rußlands der alten Märchen beschwört und der Rhythmus die Kraft dieses Landes und Volkes zum Ausdruck bringt.



Tourneeleitung: Künstleragentur der DDR
Redaktion: Dr. phil. habil. Dieter Härtwig
Druck: Polydruck III 9 13 2000 ItG 009/95/80