

fert, daß Webern das Grundprinzip der Sona-
tenform auf den Kontrast zwischen Fest und
Locker zurückführte, und das fand ich über-
zeugend. Ich meinte, daß jetzt dieser Kontrast
zwischen Fest und Locker auch möglich wäre,
wenn man zum Beispiel Tonales und Atonales
oder Tonales und Serialles gegenüberstellen
würde. Dann wäre in diesem Falle das Tonale
genauso das Lockere und das Serialle das Feste.
So habe ich es versucht, und es schien mir,
als würde damit ein bestimmter Zustand
der Musikgeschichte auf neuer Ebene wieder-
holt. Vielleicht kann das Zusammenstoßen
zweier Stile so empfunden werden wie das
Zusammenspiel zweier Themen in der Sona-
tenform... Mein ganzes Dasein als Kompo-
nist ist ein Doppelleben: Ich arbeite unge-
fähr sechs, sieben Monate im Jahr für den
Film, dann bleiben noch einige Monate „für
mich“ übrig. Und dieses geteilte musikalische
Bewußtsein, das ich jetzt dadurch habe, dieses
Zusammenschießen verschiedener musika-
lischer Ebenen, das in mir immer bleibt, emp-
finde ich als störenden, vielleicht aber auch
als fördernden Umstand in meiner Entwick-
lung. Denn irgendwie fehlt dem Menschen –
durch die Fülle der ständigen musikalischen
Eindrücke – ja auch allgemein ein einheitliches
musikalisches Bewußtsein. Man kann
Radio hören, und oben hat jemand den Fern-
sehapparat laut aufgedreht, nebenauf wird
Beethoven gespielt; man ist sozusagen die
Ives-Atmosphäre schon gewöhnt. Und dann
danke ich mir, daß es vielleicht meine Aufgabe
ist, dieses ganze stilistische Kaleidoskop fest-
zuhalten, um so etwas von unserer Wirklich-
keit widerspiegeln zu können.“ (Aus einem In-
terview mit Alfred Schnittke 1977.)

Das Streben nach einem Stil in dem grund-
sätzlich alles vorkommen kann unter der Vor-
aussetzung, etwas Einheitliches zu schaffen,
stimmt die letzten Kompositionen Schnittkes.
Vereinnehmte alle Stilrichtungen der Musik-
geschichte, wobei jedoch der jeweilige Selb-
stzweck durch Kontrasteinklang verfehmt
erscheint und das gesamte Werk ein eigenes
Gesicht erhält. Diese Polyvalenz, in der die
verschiedenen Stile gleichermaßen als Taten
einer großen Klaviatur vorkommen, spiegelt
sich auch in dem 1984 von Berliner Philhar-
monischen Orchester unter Christoph von Do-
hnány und mit Gidon Kremer als Solist aufgeföh-
rten Konzert Nr. 4 für Violine und Orchester wider. Schnittke spielt
hier diese Klaviatur virtuos und schadenfroh:
Unvermittelt schroff stehen sich Mozartscher
Wahlart, romantische „Plüschmelodien“

(Schnittke) und dissonante Klänge gegen-
über; Felder tonaler Einspiergang werden in-
ner wieder weggewischt oder überwuchert.
Dem entspricht auch die Instrumentation, in
der samtweicher Bläseratz unmittelbar in
diffuses Schlagzeug-Flackern, dieses wieder
in bedrücklich großem Posonensackkloode um-
schlägt. Dabei ist das groß besetzte
Orchester stets sparsam verwendet, bleibt im
Zusammenspiel mit dem Solisten die Solo-
stimme klar hörbar.

Die vier Sätze des Konzertes werden durch
zwei historisch anknüpfende Melodien verkettet,
eben jene „schönen Plüschmelodien“, deren
eine sich durch das ganze Stück zieht, die an-
dere im 3. Satz auftaucht. Unrecht sind sie ge-
weint; der Komponist selbst bezeichnet sie
als „geschmückte Laischen“. Ihrer „Romantik“
stellt er ein Vierton-Motiv gegenüber, eben-
falls allen Sätzen übergeordnet, hinter dem
sich Monogramme befremdeter Künstler ver-
stecken und das seinerseits in die Atonalität
führt. Röhrenflöten intensiviert das Vierton-
Motiv zu Beginn, eine tonale Bläserharmonik
übernimmt es, bis es in einen ersten Höhe-
punkt in eine komplexe, grandiose Chro-
matik fällt. Dämonischen Charakter nimmt die
Musik an, wenn über Arpeggien der Solo-
Violine und in einem gewaltigen Orchester-
Crescendo der Zustand entfesselter Gewalt
erreicht wird, in dem der Solist in einer Art
„Codex vocalis“ nur noch scheinbar, also
tonlos „spielt“. Lyrische Passagen wechseln
auch weiter mit diatonischen Ausuferungen,
Glöckenspiel, Cembalo und versammelte Klar-
vier werden einbezogen. Im gespenstischen
Ende blüht das Vierton-Motiv noch einmal in
höchster Höhe auf.

Wenn unter den Schauspiel-Musiken Jean
Sibelius' die zu Shakespeares „Sturm“
(1925) die bedeutungsvollste und musikalisch
interessanteste ist, so ist die populärste zweifel-
los die zu Arvid Jönafells „Kvalema“ (Der
Tod), genauer gesagt, die *Valse triste*
aus dieser Schauspielmusik (1905/04). Frei-
lich ist der Ruhm des Stückes durch miserable
Solonordchester-Bearbeitungen, an welchen nur
der Verleger Reichtum erwarb, etwas anrüchlich
geworden, doch in seiner originalen Gestalt
erweist sich dieser „traurige Walzer“, der im
Schauspiel eine Sterbeszene begleitet – die
Tanz-Visionen einer Sterbenden ausdrückt –,
als ein auf seine Weise geradezu genialer
Wurf. (Erich Brüll 1972.)

Richard Strauss mied in seiner frühen
Schaffensperiode zunächst die Opernkompou-
tion, mit der er sich später Weltgeltung ver-
schaffte, und widmete sich mit großer Hingabe
– in der Nachfolge Franz Liszts, doch bald
über diesen hinauswachsend – der unfa-
schen Dichtung. Straussens sinfonischen Dicht-
ungen liegen stets „konkrete Programme“ zu-
grunde: „Aus Italien“, „Don Juan“, „Mac-
beth“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspie-
gel“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Qui-
xote“, „Ein Heldenleben“, „Sinfonia dome-
stica“, „Eine Alpensinfonie“. Einer künstli-
schen Höhepunkt innerhalb dieser an sich
höchst ungleichwertigen Werkreihe erreichte
der Komponist mit der genialen sinfonischen
Dichtung Till Eulenspiegels lustige
Streiche (nach altic Schel-
menweise in Rondoforn) op. 28
die 1895 in Köln uraufgeführt wurde, wohl
Straussens liebenswürdigstes, heiterstes und
genussvollstes Stück. Mit Recht sind der geis-
terliche Humor, der präkokene Witz, die Ironie,
aber auch die Gefühlkraft dieser Musik zu
berühmt. Einmalig ist die Art, wie der Kompo-
nist alle Nuancen der großen Orchesterpalette
in diesem musikalischen „Schelmenstück“ aus-
nützt.

VORANKÜNDIGUNG

NOTIZUNG! Vorerlegung des 9. PHILHARMONISCHEN
KONZERTES, A 2, vom 27. auf den 23. April 1985!

Programmbücher der Dresdner Philharmonie
Spezial Nr. 198/86
Redaktion: Prof. Phl. Sabine Gross
Fotografie: Künstlergrapher (Olaf Kruse), H. Grotzinger
(Hans Androsch)
Die Erläuterung zu Haydns Sinfonie Nr. 86 ist dem Text
zur Schallplatte Eterna Nr. 826 286 entnommen. Der Ein-
leitung zu Schnittkes Violinkonzert Nr. 4 liegen die

Die beiden wichtigsten Motive des Werkes
sind Tills gemächliche „Schelmenweise“, von
Horn angestimmt, die in allerlei Verwandlun-
gen – je nach den Erlebnissen des „Helden“
– reifartig wiederkehrt, und ein prägnan-
tes, nie überhörbares Klarinettenmotiv, die
„Pointe“ zu jedem Abenteuer Tills. Und wer
Phantasie hat, hört unaher heraus, was Mas-
ter Strauss seinen Till erleben läßt; wie er
das Geschick der Marktweiber von den Hüften
seines Pferdes zerschlagen läßt, wie er in Pri-
esterkleidung vor dem Volke spricht, wie er
sich verliebt, schmachtet und einen Korb er-
hält, wie er sich in „gelahrte“ Disputationen
einfäßt und braver Wissenschaftler mit einem
Gassenhauer zum Narren hält. Aber dann
beim Tills Streiche ein Ende gefunden. Vor-
nicht gebracht, wird er nach viermaliger Befra-
gung zum Tode verurteilt (Posonensack und Har-
ner). Und schon wird Till am Galgen aufge-
knüpft (das perlflärende Klarinettenmotiv
deutet die letzten kläglichen Seufzer Tills an).
Das Nachspiel, das den volksliedhaften Ton
des Beginns wieder aufnimmt, vermittelt die
tröstliche Gewißheit, daß der sährliche Geist
Till Eulenspiegel unsterblich ist und in den
Erzählungen des Volkes weiterleben wird.

(Prof. Dr. Dieter Hörtwig)

Bereitend, den 12. April 1985, 20.00 Uhr (Anrecht A 2)
Sonntag, den 13. April 1985, 20.00 Uhr (Anrecht A 3)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Eintrittspreise jeweils 19.90 Uhr
Prof. Dr. habil. Dieter Hörtwig
9. PHILHARMONISCHES KONZERT
Dirigiert: Ulfert Paik, CSSR
Solist: Ad. Benonceli, SFR, Agostino, Klarier
Werk: von Mozart, Górecki und Suk

UD-Musikbroschüre Nr. 73.81 und 73.84 sowie das Pro-
grammbücher der Uraufführung zurvorge. Das Interview
mit dem Komponisten ist in der Dekubersation „30
ausgeführte Komponisten“ von Hans-Joachim Górecki ab-
gedruckt.
Druck: GDV, BT Hallesche 1125-14 1.05 100-11-80
EVP 1,25 M



7. PHILHARMONISCHES KONZERT 1985/86

7.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes

Sonabend, den 22. März 1985, 20.00 Uhr

Sonntag, den 23. März 1986, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Maria Andreescu, SR Rumänien

Solist: Oleg Krysa, Sowjetunion, Violine

Joseph Haydn Sinfonie Nr. 86 D-Dur

1732-1809

Adagio - Allegretto spiritoso
Coprécio. Largo
Menuett. Allegretto
Finale. Allegro con spirito

Alfred Schnittke Konzert für Violine und Orchester Nr. 4 (1984)

geb. 1934

Andante
Vivo
Adagio
Lento

DDR-Erstaufführung

PAUSE

Jean Sibelius Valse triste op. 44

1865-1957

Richard Strauss Till Eulenspiegels lustige Streiche

1864-1949

(nach alter Schelmenweise in Rondoforn) op. 28



OLEG KRYSSA, 1940 geboren, begann seine musikalische Ausbildung im Alter von sechs Jahren an der Musikschule in Lwow. 1960 kam er in die Meisterschule David Oistrach an der Moskauer Konservatoriums. Bereits 1962 gibt er die 2. Preisurträger aus dem Wladimir-Litwinow-Wettbewerb in Pärnäs heraus. Seinein Ruf als Violinist aus internationalen Konzerten beginnt die Teilnahme am Paganini-Wettbewerb 1963 in Genes, wo ihm die 1. Preis, der sogenannten Paganini-Preis, verliehen wird. Inzwischen konzentrierte er in mehreren Ländern ein renommiertes Repertoire der sowjetischen Orchesters. Seit der Dresdner Philharmonie ist er bereits das vierte Mal zu Gast.

MARIA ANDREESCU, 1946 in Buzau geboren, entstammt einer Musikerfamilie. Er studierte in seiner Heimatstadt und an der Musikakademie „Ciprian Beldiceanu“ in Bukarest (Dirigieren bei Constantin Bugeacu und Komposition bei Stefan Niculescu). 1967 debütierte er als dem Jugendsolisten von Braşov, dann leitete er das Kammerorchester der Bukarester Jugend. 1973.14 vertiefte er seine Ausbildung an der Bukarester und - bei Hans Swarowsky - an der Wiener Musikakademie. Außerdem besuchte er Dirigierkurse von Sergiu Celibidache. Er ist Dirigent der Staatssymphoniker von Ploesti, gleichzeitig stellvertretender Chef der führenden Orchester eines Landes. Er machte zahlreiche Aufnahmen für Fest und Fernsehen und gastierte sehr erfolgreich in vielen Ländern. In den 1979 in den USA, seit 1981 wiederholt in der DDR. Seit Ende 1980 bindet ihn ein ständiger Gastvertrag an das Musikburglauer Stadttheater und die Merkersbergische Staatskapelle Schwerin. Die Dresdner Philharmonie über hat Maria Andreescu seit 1985 mehrfach dirigiert.

ZUR EINFÜHRUNG

In Joseph Haydns Sinfonie Nr. 86 D-Dur, der fünften Pariser Sinfonie, begegnet zweimal die Kennzeichnung „spiritoso“ bzw. „con spirito“. Auch ihr zweiter Satz hätte sie verdient, wäre nicht mit „Coprécio“ bereits etwas Ähnliches angesprochen. Da Haydn

mit dieser Zusätzen sparte, fällt eine solche Hinführung auf. Über dies Werk hinaus aber trifft „spiritoso“ ganz allgemein einen Grundzug seiner Musik, eben jenen, den sie mit dem fortgesetzlichen Denken jenes Landes gemeinsam hat, für das er hier komponierte: Haydns Musik ist immer geistvoll, in der Souveränität der Mittel und der aufgeklärten Durchsichtigkeit der gedanklichen Bezüge ebenso wie in intellektueller Nüchternheit, in ihrem Humor und in

ihrer Aktivität. Bis in Einzelheiten ließe sich Voltaires Definition von „esprit“ auf Haydn-Musik übertragen: „Was man esprit nennt, ist bald ein neuer Vergleich, bald eine feine Anspielung ... bald eine zart angedeutete Beziehung zwischen zwei ungewöhnlichen Gedanken oder ein eigenartliches Gleichnis ... Es ist die Kunst, entweder zwei entfernte Dinge zu verbinden oder zwei Dinge zu trennen, die sich zu berühren scheinen, oder sie einander entgegenzusetzen ... Esprit ist etwas anderes als Urteil, Genie, Geschmack, Begabung, Durchdringung, Grazie, Feinheit; aber er muß von allen diesen Vorzügen etwas haben. Man könnte ihn als schöpferische Vernunft bestimmen.“

Esprit bekundet sich auch darin, wie Haydn mit Hörgewohnheiten und -erwartungen spielt: In der fünften Pariser Sinfonie scheint der breite melodische Vortrag der langsamen Einleitung ein gewichtiges Hauptstichthema anzukündigen. Indessen erscheint hier etwas, was eher wie ein Nachsatz anmutet zu einem Vordersatz, der nicht erklingen ist. Als ob wir etwas verpaßt hätten, befindet sich dieses „Allegro spiritoso“ gleich „mitten drin“ und zunächst gar oberhalb von der Hauptmelodie; es will dazwischen, weshalb ein kontrastierendes Motiv energisch brennt und leuchtend. Aus diesen Prägungen weiß Haydn fortspinnend, verwandelnd und kontrapunktierend so viel zu gewinnen, daß das kurzatmige Seitenthema Epoche bleiben muß. Die gestaltliche „Enttäuschung“ vom Beginn des ersten wiederholt und vertieft Haydn im zweiten Satz. Wie um den Bezug zu unterstreichen, setzt er stets bei einem Dreiklang an, der kontrapunktlich zur Melodie am Beginn des Werkes erglänzt. Überhaupt klingt dieser Satz immer wieder wie eine langsame Introduction, wie Vorbereitung und Hinführung, unterbrochen durch Überraschung und plötzliche Umwälzung von gravitätischer Feierlichkeit zu dramatischen Partien, von schwerem Maestoso zu fast tödlichen Charakteren, ohne daß je ein Thema als Hauptgegenstand präsentiert würde. Indem sich das originale Stück kopiert, jeder Eindeutigkeit entzieht - am ehesten noch wäre es als freie Variation zu fassen -, macht es seinem Namen alle Ehre. Im Menuett zeigt Haydn, wie sich auch ein solcher vorgedragener Typus nahezu selbstständig gestalten läßt: Im zweiten Teil zerlegt er zunächst den stampfenden Gleichschritt des Themas, schiebt dieses sodann imitierend, erwidert ihm einen neuen Nachsatz und schickt der „Reprise“ noch einer überraschenden Fermate gar eine kleine

Koda nach. Nach dem behäbig-schweren Menuett kommt das Trio mit solitären Bläsern und Puzikali nichtförmig daher; zu Beginn des zweiten Teils kehrt Haydn die Melodie des ersten um.

Zum Esprit gehört nicht zuletzt Knappheit, setzt er doch ein Gegenüber voraus, das sich auffällt und bewußliche Wiederholungen überflüssig macht. Der Schlußsatz der Sinfonie gibt dafür ein Musterbeispiel. Genial sicher trifft Haydn im Thema den Tonfall eines spärlichen Finales. Die Prägung ist so tragfähig, daß es als zweites Thema nur eines „Absenkers“ bedarf. Rasch folgen die Ereignisse aufeinander und fordern ein helles Auge. Mithras will der Hörer von ihnen nicht „überrollt“ werden, sondern sie entspannen. Die Reihenfolge der sechs Pariser Sinfonien hat Haydn möglicherweise auch im Sinne einer Steigerung disponiert; erst in den beiden letzten werden Trompeten und Pauken verwendet, in der fünften vornehmlich an den spezifischen Klang der Tonart gebunden.

Alfred Schnittke, einer der bedeutendsten sowjetischen Komponisten der Gegenwart, wurde 1934 in Engels (RSFSR) als Sohn deutscher Eltern geboren, mit denen er als Zwölfjähriger für zwei Jahre nach Wien kam. Dort begann seine musikalische Ausbildung, die 1949-53 an der Moskauer Musikfachschule in den Fächern Dirigieren und Chordirigieren fortgesetzt wurde. Das von 1953-58 folgende Kompositionstudium am Moskauer Konservatorium führte nach dreijähriger Aspirantur zu einer Anstellung als Lehrer für Instrumentation und Komposition am selben Bildungsinstitut. Seit 1972 lebt Schnittke freischaffend in Moskau. Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählen die vier Violinkonzerte, drei Sinfonien, das Oratorium „Pianissimo“ von 1958, das Orchesterstück „Pianissimo“, zwei Concerti grossi, ein Requiem zu Schillers „Don Carlos“ und die szenische Komposition „Der gelbe Klang“ nach Wassili Kandinski. Darüber hinaus entstanden zahlreiche Kammermusikwerke, elektronische Kompositionen sowie Film- und Theatermusiken. Eine „Faust“-Kantate nach Texten alter deutscher Volkslegenden gehört zu den neuesten Arbeiten und gibt die Vorlage zu einer geplanten „Faust“-Oper ab.

„Ungefähr 1967/68 spürte ich eine ziemlich starke Unzufriedenheit mit meinen Experimenten mit untriller Musik ... Es ist überla-