



Montag, 2. Februar 2009
Brucknerhaus, Großer Saal, 19:30

Das Große Abonnement

Dresdner Philharmonie
Rafael Frühbeck de Burgos Dirigent

www.brucknerhaus.at

**BRUC
KNER
HAUS**

Richard Strauss 1864–1949

Don Quixote op. 35

*Fantastische Variationen über ein Thema
ritterlichen Charakters*

1. *Introduktion: Mäßiges Zeitmaß – Don Quichotte verliert über der Lektüre der Ritterromane seinen Verstand und beschließt, selbst fahrender Ritter zu werden*
2. *Thema. Mäßig – Don Quichotte, der Ritter von der traurigen Gestalt*
3. *Maggiore – Sancho Pansa*
4. *Variation I: Gemächlich – Abenteuer an den Windmühlen*
5. *Variation II: Kriegerisch – Der siegreiche Kampf gegen das Heer des großen Kaisers Alifanfaron*
6. *Variation III: Mäßiges Zeitmaß – Gespräch zwischen Ritter und Knappen*
7. *Variation IV: Etwas breiter – Unglückliches Abenteuer mit einer Prozession von Büßern*
8. *Variation V: Sehr langsam – Die Waffenwache*
9. *Variation VI: Schnell – Begegnung mit Dulzinea*
10. *Variation VII: Ein wenig ruhiger als vorher – Der Ritt durch die Luft*
11. *Variation VIII: Gemächlich – Die unglückliche Fahrt auf dem venezianischen Nachen*
12. *Variation IX: Schnell und stürmisch – Kampf gegen vermeintliche Zauberer*
13. *Variation X: Viel breiter – Zweikampf mit dem Ritter vom blanken Mond*
14. *Finale: Sehr ruhig – Wieder zur Besinnung gekommen*

Christina Biwank, Viola

Jian Wang, Violoncello

Pause

Ludwig van Beethoven 1770–1827

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 *Eroica*

Allegro con brio

Marcia funebre. Adagio assai

Scherzo. Allegro vivace

Finale. Allegro molto

Voraussichtliche Konzertdauer: 110 Minuten

Richard Strauss

Don Quixote op. 35

„An einem Orte der Mancha, an dessen Namen ich mich nicht erinnern will, lebte vor nicht langer Zeit ein Hidalgo [Adeliger], einer von jenen, die einen Speer im Lanzengestell, eine alte Tartsche [Schild], einen hageren Gaul und einen Windhund zum Jagen haben.“

So beginnt der erste abendländische Roman und zugleich eines der berühmtesten Werke Spaniens und der Weltliteratur überhaupt: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Geschrieben wurden seine beiden Teile 1605 beziehungsweise 1615 von Miguel de Cervantes (1547–1616). Schon die Erstveröffentlichung des nur vordergründig parodistischen, vielmehr aber zeitkritischen und ironischen „Ritterromans“ wurde ein riesiger Erfolg – bereits nach wenigen Wochen kursierten drei Raubdrucke. Ins Deutsche übersetzt wurde das Werk unter anderem von Ludwig Tieck (1773–1853) mit dem Titel *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (1799–1801). Zentrales Thema der Geschichte des berühmten „Ritters von der traurigen Gestalt“ ist der Gegensatz von Traum und Wirklichkeit, von Ideal und Realität.

Der kleine spanische Landadelige, der durch die Lektüre von närrischen Ritterromanen anscheinend selbst närrisch wird und sich dem gleichermaßen edlen wie lächerlichen Kampf gegen das Unrecht und der Verehrung des Bauernmädchens Dulcinea verschreibt, hat bis heute nichts an Faszination verloren. Seit mehreren Hundert Jahren regte er immer wieder Dichter, bildende Künstler und Regisseure zu eigenen Werken an. Und auch Komponisten setzten sich musikalisch mit dem Thema auseinander, darunter beispielsweise Henry Purcell, Georg Philipp Telemann, Antonio Salieri, Felix Mendelssohn Bartholdy, Wilhelm Kienzl, Jules Massenet, Manuel de Falla, Richard Heuberger, Maurice Ravel sowie in jüngster Zeit Hans Zender und Bernhard Lang.

Im Herbst 1896 begann auch Richard Strauss, der damals gerade zum zweiten Mal als Hofkapellmeister in München tätig war, sich mit diesem Stoff zu beschäftigen. Im darauffolgenden Jahr komponierte er unter dem Titel *Don Quixote* eine Tondichtung, die er als *Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters op. 35* bezeichnete. Dabei muss Strauss den vielschichtigen und absurden Charakter Don Quixotes und dessen selbst- und zugleich sinnlosen Kampf gegen eingebildete Feinde

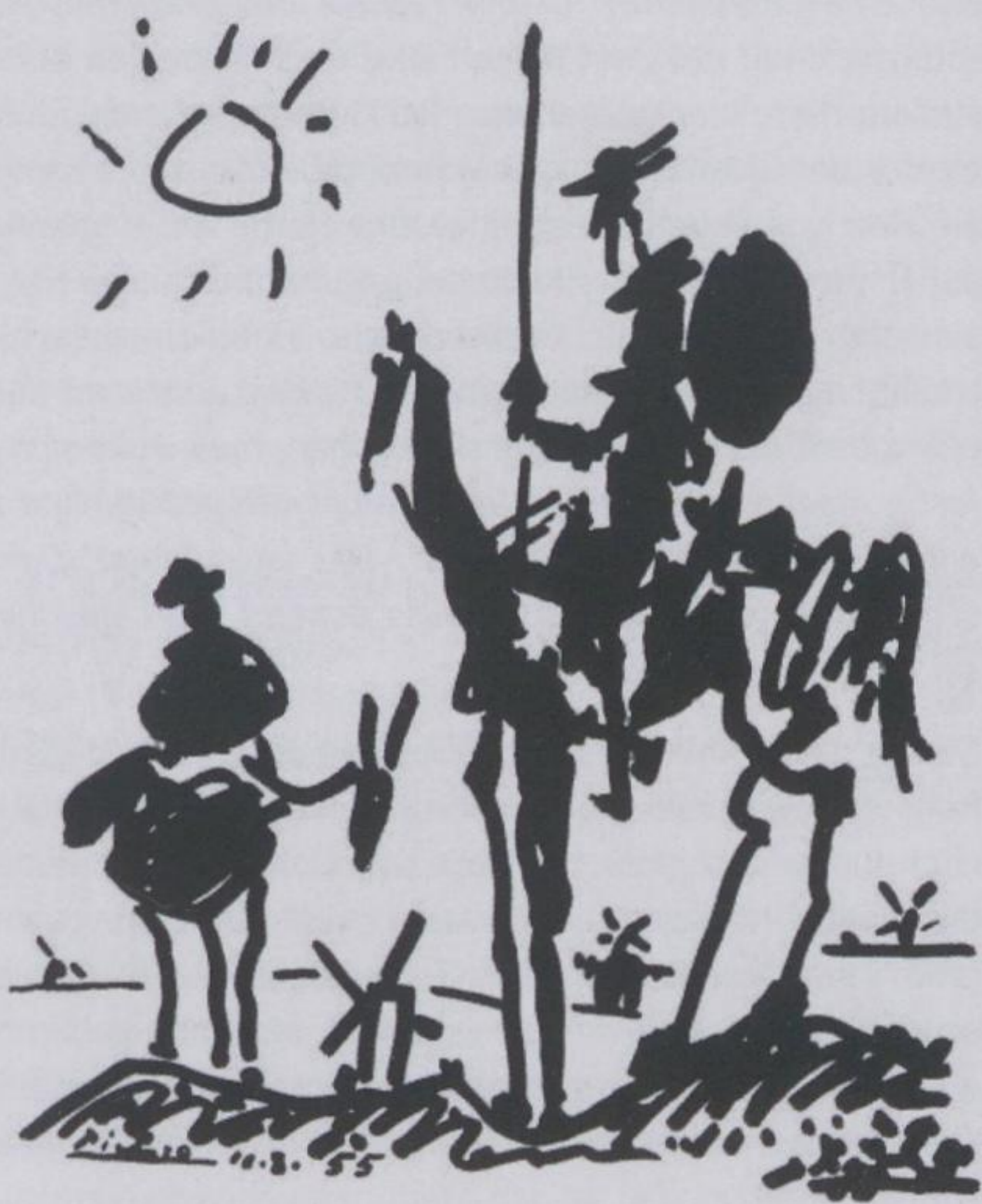
wie Windmühlen und Schafherden selbst empfunden haben, notierte der Komponist doch in seinem Tagebuch: „*Don Quixote, der Kampf eines Themas gegen ein Nichts. Die Phantome musikalisch darzustellen [war eine] Vorstudie zu Klytämnestra [aus Elektra 1908], die ebenfalls bar jeder Musik (ein ausgebrannter Krater) in Tönen kaum wiederzugeben war.*“

Die Variationsform galt am Ende des 19. Jahrhunderts als ästhetisch ausgeschöpft und somit als historisch abgeschlossen. Für Strauss hatte sie in figuraler Hinsicht ihren geschichtlichen Höhepunkt mit der Chaconne aus der Partita in d-Moll BWV 1004 von Johann Sebastian Bach (1685–1750) erreicht, was die Melodie betrifft, in den Kaiservariationen aus Joseph Haydns (1732–1809) Streichquartett in C-Dur op. 76/3 und metaphysisch gesehen im Adagiosatz aus Ludwig van Beethovens (1770–1827) Es-Dur-Streichquartett op. 127. Er selbst verwendete die Variation im *Don Quixote* nach eigener Aussage zu humoristischen und parodistischen Zwecken, „*als Darstellung von nichtigen Phänomenen im Kopf des Ritters von der traurigen Gestalt*“, und führte sie somit „*als eine Art Satyrspiel ad absurdum*“. Strauss' Variationen sind einmal kürzer und in sich geschlossen, dann wieder länger und quasi die Form sprengend. Dabei werden die Themen weniger in ihrer Substanz verändert als vielmehr in veränderte klangliche Umfelder gesetzt.

Wird der Titelheld vom virtuos eingesetzten Solocello dargestellt, so stehen für seinen treuen Begleiter und zugleich sein Alter Ego Sancho Pansa – dieser Name kann als „heiliger Bauch“ verstanden werden – gleich drei Soloinstrumente, und zwar Bratsche, Tenortuba und Bassklarinette.

Der *Don Quixote* ist in engem Zusammenhang mit Strauss' *Heldenleben* op. 40 zu sehen, das etwa zeitgleich begonnen wurde. In beiden Werken steht ein Held im Mittelpunkt, dessen Leben einmal ironisch-humorvoll, das andere Mal hingegen idealistisch-tragisch geschildert wird. Richard Strauss schrieb schon 1897: „*Sinfonische Dichtung Held und Welt [später Heldenleben genannt] beginnt Gestalt zu bekommen; dazu als Satyrspiel Don Quixote.*“ Und später meinte er sogar, dass sein „*Don Quixote erst neben Heldenleben voll und ganz verständlich*“ wäre.

Die „*meinem lieben Freunde Joseph Dupont*“ (1838–1899), einem belgischen Dirigenten, gewidmete Tondichtung wurde am 8. März 1898 unter dem Dirigenten und Komponisten Franz Wüllner (1832–1902) im Kölner Gürzenich mit dem dort ansässigen Orchester uraufgeführt, zehn Tage danach dirigierte Strauss selbst das Werk in Frankfurt. Danach schrieb er seinen Eltern, der



Pablo Picasso, *Don Quixote*, 1955

Don Quixote hätte „großen Spaß gemacht. Er ist sehr originell, durchaus neu in den Farben und eine recht lustige Vorführung aller Schafsköpfe, die das aber nicht gemerkt, sondern noch darüber gelacht haben.“

Die Tondichtung, deren literarisches Programm Strauss allerdings erst später veröffentlichte, wurde sehr unterschiedlich aufgenommen. So sprach etwa der Kritiker Otto Neitzel (1852–1920) von der *Kölner Zeitung* von „Mißklängen“ und meinte, der *Don Quixote* wäre „der derbste Ulk, den sich je ein Componist mit dem Orchester und uns dünkt auch mit seinen Zuhörern erlaubt hat“. Der französische Schriftsteller und Musikkritiker Romain Rolland (1866–1944) erwähnte zwar auch diverse „dekadente Züge verspielter Kunstgriffe und Gaukeleien“, war aber trotzdem, vor allem aufgrund der hervorragenden musikalischen Konzeption der beiden Hauptfiguren, vom Werk beeindruckt und nannte

es „einen prachtvollen Entwurf [...], ein erstaunliches Experiment [...], in dem Strauss seinen Stil gefestigt und bereichert hat, einen Fortschritt für die Technik des Komponisten“. Fortschrittlich war etwa auf jeden Fall die – hier freilich nur aus darstellerischen, klanggestalterischen Gründen – Verwendung nahezu atonaler Cluster-Passagen während Don Quixotes Kampf gegen ein Heer von Feinden respektive eine Herde von Hammeln. Diese äußerst lautmalerische Darstellung wurde beispielsweise in Paris als die von Strauss beabsichtigte Publikumsbeschimpfung erkannt und freilich nicht goutiert: „Die Leute sind außer sich über das Blöken der Schafe; sie glauben, man wolle sich über sie lustig machen und bringe ihnen nicht die gebührende Achtung entgegen. Allgemeines Geschrei: ‚Das ist gemein!‘ Dem spöttischen und verschlafenen Strauss scheint alles gleichgültig zu sein ...“ (Romain Rolland)

Gerade diese bildhafte Unmittelbarkeit der Darstellung zur Vertiefung des musikalischen Ausdrucks, die Richard Strauss etwa auch in der berühmten Episode von Don Quixotes Kampf gegen die Windmühlen anwendet, wurde meist aber sehr geschätzt, so etwa vom Musikkritiker Rudolf Louis (1870–1914), der 1910 schrieb: „Kein Musiker hat es bisher auch nur entfernt so weit wie Strauss gebracht in der Kunst, den Hörer sozusagen mit den Ohren sehen zu lassen. Darin beruht seine eigentliche und persönliche Stärke, daß er den ideal-pathetischen Gestus der Tonsprache Franz Liszts ausgebildet hat zu einer bis ins einzelne gehenden Gebärdensprache, die sich allen Ernstes unterfängt, die Vorgänge eines äußeren Geschehens nicht nur tonsprachlich zu interpretieren [...], sondern auch bis zur Wiedererkennbarkeit für das innere Auge zu zeichnen.“

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 *Eroica*

„Diese lange, für die Ausführung äusserst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren.“ Das war in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* über eine der ersten Aufführungen von Ludwig van Beethovens **Dritter Symphonie in Es-Dur op. 55** zu lesen.

Geschrieben wurde dieses Werk in der für den Komponisten ungewöhnlich kurzen Zeit zwischen Mai und November 1803, vor allem in Oberdöbling und Baden bei Wien. Außerdem gab es dazu erstaunlich wenige Skizzen und Korrekturen. Im Sommer 1804 fand vor einigen geladenen Gästen die erste von einigen privaten Aufführungen in einem Schloss des Kunstliebhabers und Beethovenmäzens Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772–1816) statt, dem die Symphonie gewidmet war. Dieser hatte sich gegen eine Summe von vierhundert Gulden das private Aufführungsrecht für mehrere Monate sichern lassen. Öffentlich uraufgeführt wurde das Werk unter der Leitung des Komponisten am 7. April 1805 im Theater an der Wien.

Ursprünglich stand dieses Werk, das vermutlich vom damaligen französischen Gesandten in Wien, General Jean-Baptiste Bernadotte (1763–1844), angeregt wurde, für eine politische Idee: Beethoven hatte sie als Hommage an Napoleon (1769–1821), den fast gleichaltrigen Helden des revolutionären Frankreichs, konzipiert. Dieser Feldherr und Staatsmann, den Beethoven „mit den größten römischen Konsuln“ verglich, verkörperte für ihn die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Dementsprechend wurde die Komposition mit der Überschrift „Sinfonia grande, intitolata Bonaparte“ versehen. Napoleons Stärke und Machtwille entsprachen wohl auch Beethovens eigenem Credo: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich gegenüber anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige.“ Darüber hinaus befand sich der Komponist, der damals die Gewissheit erhalten hatte, in den kommenden Jahren vollständig zu ertauben, in einer persönlich schwierigen Situation. In dieser Phase der beruflichen und privaten Neuorientierung überlegte er eine Übersiedelung in das gegenüber Wien fortschrittlichere Paris und wollte sich dort mit seiner Bonaparte-Symphonie gleichsam „einführen“.

Doch als der Erste Konsul die erst vor wenigen Jahren gegründete Französische Republik mit Billigung der Volksabstimmung in ein erbliches Kaisertum umwandeln ließ und sich im Mai 1804, gesalbt von Papst Pius VII., selbst zum Kaiser krönte, zerriss Ludwig van Beethoven als begeisterter Anhänger der Revolution das Titelblatt seiner Komposition. Wütend und enttäuscht, aber auch sehr hellsichtig meinte er: „Ist er [Napoleon] auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch? Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen, er wird sich nun höher wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden!“ Schließlich wurde der mächtige Staatsmann dem Komponisten sogar zum Feindbild: „Schade, dass ich die Kriegskunst

nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn schlagen“, soll Beethoven 1806 gesagt haben. Und als die napoleonischen Kriege 1810 wieder einmal auch auf Österreich übergriffen, litt er sehr unter diesem „verfluchten Krieg“.

Schon 1804 bot Ludwig van Beethoven seine dritte Symphonie dem Verlag Breitkopf und Härtel in Leipzig mit den Worten an: „Ich glaube, sie wird das Musikalische Publicum interessieren.“ Sie wurde ihm, zusammen mit anderen Kompositionen, allerdings wieder zurückgeschickt. Als das große Werk dann im Jahr 1806 in Wien beim Bureau d'Arts et d'Industrie veröffentlicht wurde, war es schließlich überschrieben mit „Heroische Symphonie, komponiert, um das Andenken eines großen Menschen zu feiern“. Heute ist es unter *Eroica*, der italienischen Kurzform dieses Titels, bekannt, und als „heroisch“ gilt auch die Tonart Es-Dur. Wurde auch die Widmung geändert, so blieb die Musik selbst allerdings unverändert – Beethoven glaubte wohl auch weiterhin an die revolutionären Ideen Liberté, Égalité, Fraternité.

Die viersätzigige *Eroica* wurde in einer leidenschaftlichen Tonsprache verfasst. Der erste Satz, ein Allegro con brio mit seinem immer wiederkehrenden Motto der beiden das Werk eröffnenden wie auch beschließenden „Tutti-Schläge“, steht im unüblichen Dreiertakt. Dieser Satz ist mit seinen fast siebenhundert Takten nicht nur der längste Kopfsatz Beethoven'scher Symphonien, sondern in etwa auch so lange wie einige gesamte frühe Symphonien Joseph Haydns oder Wolfgang Amadeus Mozarts. Darauf folgt ein innerhalb dieser Gattung neuer, dreiteiliger Marcia funebre, ein Trauermarsch im Adagio assai, dessen Coda mit dem (vermeintlichen) Ende eines „großen Menschen“ wohl auch den Untergang einer großen Idee beklagt. Der dritte Satz ist – dies bedeutet eine weitere Neueinführung Beethovens anstelle des bisher üblichen Menuetts – ein großes Scherzo im Allegro vivace. Sein Thema ist eine für einen Tanzsatz ungewöhnliche, hastig klopfende Viertelbewegung. Die Hörner im Trio symbolisieren hier wieder das Heroische. Das Finale (Allegro molto), ein großer Variationssatz über zwei Themen, ist der eigentliche Ausgangspunkt des Werkes. Es geht im Wesentlichen auf Ludwig van Beethovens *Fünfzehn Variationen mit einer Fuge* op. 35 für Klavier, später auch *Eroica-Variationen* genannt, zurück. Hier klingt, was wiederum den Bezug zu den revolutionären Ereignissen in Frankreich verdeutlicht, mehrmals der bereits im Fasching des vorangegangenen Jahres entstandene „Kontretanz“ aus Beethovens heroisch-allegorischer Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 des Jahres 1802 an. Napoleon war öfter mit dem Halbgott Prometheus verglichen worden, der den

Göttern das Feuer, das Symbol für den Verstand, stahl, um es den Menschen wiederzubringen und diese damit zu befreien, aufzuklären und zu vollenden. Damit besiegte der Titan die Götter – eine Vorstellung, die Beethoven sicherlich ansprach. Die Menschen aber gelangten dadurch, entsprechend den Idealen der Aufklärung, und vor allem auch durch künstlerische Erziehung und Bildung zur vollen Menschlichkeit.

Unter dem Einfluss zeitgenössischer französischer Musik, so etwa der damals in Wien aufgeführten Revolutionsopern von Luigi Cherubini (1760–1842) oder Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) mit ihren oft peitschenden Rhythmen, aber auch von Marschmusik schuf Ludwig van Beethoven mit diesem Werk



Jacques-Louis David, *Napoleon überschreitet den großen St.-Bernhard-Pass*, 1800

etwas Neues, bisher noch nicht Dagewesenes – das symphonische Ideal des 19. Jahrhunderts. Es zeichnete einen Entwicklungsprozess nach und nahm die Hörer mit auf eine innere, psychologische Reise. Der Komponist hatte hier nicht nur zur Form der großen, kühn instrumentierten und auch harmonisch neue Wege beschreitenden Symphonie „*in einem ganz anderen Styl*“, so die *Allgemeine Musikalische Zeitung*, gefunden, sondern damit auch die bisherige Entwicklung dieser Gattung hinter sich gelassen und deren Form gleichsam gesprengt – erst viele Jahre später sollte Beethoven wieder ein instrumentales Werk ähnlicher Dimension schreiben.

Sehr unterschiedlich waren dann auch die Reaktionen der Zuhörer, die etwa vom musikbegeisterten sächsischen Diplomaten Georg August Griesinger (1769–1845) im Februar 1805 folgendermaßen beschrieben wurden: „Für ein geniales Werk höre ich sie von Verehrern und Gegnern rühmen; jene sagen, hier ist mehr als Haydn und Mozart, die Symphonie-Dichtung ist auf einen höheren Standpunkt gebracht! Diese vermessen die Rundung des Ganzen, sie tadeln das Anhäuffen der colossalen Gedanken. In solchen Fällen hat jeder Recht.“ Beethoven überforderte mit der Komplexität, Gedankenfülle und vor allem „göttlichen Länge“ besonders diejenigen Teile seines Publikums, die diese Symphonie nicht als Zukunftsmusik verstanden. So rief angeblich bei der öffentlichen Uraufführung ein Zuhörer von der Galerie: „Ich gäb noch einen Kreuzer, wenn 's nur aufhört!“ Und sogar der Komponist selbst führte 1806 in der Erstausgabe der *Eroica* an, seine Symphonie sei „über das gewohnte Maß ausgedehnt“. Deshalb empfahl er auch, sie im Konzert „lieber kurz nach Beginn als gegen das Ende einer musikalischen Veranstaltung“ aufs Programm zu setzen, damit sie nichts von ihrer Wirkung verliere.

Wann immer dieses kraftvolle Werk auch gespielt wird, dem Publikum ergeht es heute wohl eher wie Beethovens Schüler Ferdinand Ries (1784–1838), der im Oktober 1803 an Nikolaus Simrock (1751–1832), einen in Bonn lebenden Freund und Verleger des Komponisten, schrieb: „Die Symphonie will er Ihnen für 100 Gulden verkaufen. Es ist nach seiner Äußerung das größte Werk, welches er bisher schrieb. Beethoven spielte sie mir neulich und ich glaube Himmel und Erde muß unter einem zittern bei ihrer Aufführung ...“


Eva Maria Hois

Die Dresdner Philharmonie,

das Konzertorchester der sächsischen Landeshauptstadt, wurde 1870 als „Gewerbehausorchester“ gegründet. Seine Wurzeln reichen jedoch zurück ins 15. Jahrhundert, als die von Hof und Adel unabhängige städtische Ratsmusik entstand. Das Orchester gab ab 1885 regelmäßig Philharmonische Konzerte in Dresden, die ihm 1915 den Titel „Dresdner Philharmonisches Orchester“ eintrugen. In jener Zeit führten Komponisten wie Brahms, Tschaikowsky, Dvorák und Strauss eigene Werke mit dem Klangkörper auf. 1909 war die Dresdner Philharmonie eines der ersten deutschen Orchester, die in den USA auf Tournee gingen. Seitdem führten sie Gastspiele auch durch ganz Europa, nach China, Japan, Israel und Südamerika. Zu ihren Gastdirigenten zählten unter anderem Fritz Busch, Eugen Jochum, Erich Kleiber, Hans Knappertsbusch und Arthur Nikisch. Nach 1945 waren zum Beispiel Kurt Masur, Jörg-Peter Weigle, Michel Plasson und Marek Janowski als Chefdirigenten tätig, deren Wirken durch zahlreiche Schallplatten- bzw. CD-Einspielungen belegt ist. Seit 2004 ist Rafael Frühbeck de Burgos Chefdirigent und künstlerischer Leiter der Dresdner Philharmonie.

Rafael Frühbeck de Burgos

studierte in Bilbao, Madrid und München Violine, Klavier, Dirigieren und Komposition. Nach einem ersten Engagement in Bilbao leitete er das Nationalorchester Madrid, war danach Generalmusikdirektor in Düsseldorf und Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker wie des Orchestre Symphonique in Montreal. In den 1990er-Jahren war er Chefdirigent der Wiener Symphoniker und des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin sowie Generalmusikdirektor der dort beheimateten Deutschen Oper. 2001 wurde er zum ständigen Dirigenten des Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Turin ernannt. Daneben arbeitete er mit zahlreichen Orchestern in Europa, den USA, Japan und Israel. Für seine künstlerischen Leistungen wurde Frühbeck de Burgos mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter die Ehrendoktorwürde der Universitäten Navarra und Burgos, der bedeutende spanische Jacinto-Guerrero-Preis, die Goldene Ehrenmedaille der Gustav-Mahler-Gesellschaft sowie das Silberne Abzeichen für Verdienste um die Republik Österreich. 2003 wurde er zum Ersten Gastdirigenten der Dresdner Philharmonie und 2004 zu deren Chefdirigent ernannt. Frühbeck de Burgos spielte über hundert Tonträger ein.



Im Leben wie auf der Bühne:
Das Niveau bestimmt
über den Erfolg.
Oberbank Private Banking.

Wir wünschen spannende,
inspirierende, unterhaltende Zeiten!

Oberbank
3 Banken Gruppe

**BRUC
KNER
HAUS**

Programm-, Termin- und Besetzungsänderungen vorbehalten
Medieninhaber: Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH,
Brucknerhaus, Untere Donaulände 7, 4010 Linz
LIVA – Ein Unternehmen der Stadt Linz