

gibt aber viele Menschen, die sind viel häßlicher als Sie!" – „Wenn ich geschickter wäre, würde ich Ihnen ein dankbares Kompliment machen. Leider bin ich eben nichts als eine häßliche Frau." – „Wollen Sie meine Frau sein?" – „Nein, nein, ich die häßliche Frau! Aber nun sterbe ich zufrieden..." – „Nein, liebe Häßliche, Sie werden nicht sterben, Sie werden leben, um mein Gemahl zu werden!" (Die Häßliche verschwindet, an ihrer Stelle steht ein Prinz, viel schöner als Astor, und dankt die Schöne, daß sie ihn aus seiner Verzauberung erlöst hat.) Diese (französischen) Worte sind offenbar für die Franzosen gedacht, die die Märchen kennen. Vielleicht helfen sie auch den Deutschen, die märchenhafte Stimmung des Balletts zu erleben.

Ähnlich entscheidend wie für Ravel wurde Debussy für Béla Bartók (1881–1945), besonders in der ersten Zeit seines Schaffens bis zum „Allegro barbaro", diesem ersten höchst persöhnlichen Klavierwerk. Die Stilmittel des Impressionismus sind freilich mit einer ursprünglichen Lebenskraft erfüllt, die sie bei Debussy und Ravel nicht besitzen. In einem Gespräch mit Bartók, das Serge Mœreux aufzeichnet (Béla Bartók, Leben/Werk/Stil, Deutsche Ausgabe 1950), nennt der Komponist Bach, Beethoven, Debussy die „drei Klassiker", nämlich daran: Bach führt uns „in den letzten hohen Sinn des Kontrapunktes ein", Beethoven „offenbart uns die Entwicklungsformen" und Debussy stellt „den Sinn für die Akkorde wieder her". Und Bartók fuhr fort: „Ich stelle mir immer die Frage: Kann man diese drei Klassiker in einer Synthese vereinen und sie für die Moderne lebendig machen?" In seinem Dritten Klavierkonzert ist ihm diese Synthese wirklich gelungen – es war bei der Unterredung mit Mœreux noch nicht komponiert. In dem dritten Klavierkonzert führt er tatsächlich „in einen modernen Kontrapunkt ein", er „offenbart uns neue Entwicklungsformen", und er „stellt einen neuen Sinn für die Akkorde her". Das Werk wurde 1945 komponiert, als Bartók bereits schwer krank war. Er beendigte die Komposition bis auf die Ausführung der letzten 17 Partiturseiten, die nur in die Bartókischen Noten-Kurzschrift vorlagen. Sein Freund und Schüler Tibor Seely übertrug sie in die Partitur und ergänzte noch fehlende Ausdrucksbezeichnungen. Das dritte Klavierkonzert steht (mit dem Konzert für Orchester) zweifach an der Spitze von Bartóks Konzerteerfolge. Nach ihm sind die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, das schwierige Violinkonzert und die Klaversonate zu nennen. Fast völlig beachtet liegen Bartóks Bühnenwerke, seine Lieder, vielleicht seine Violinsonaten. Bedeutungsfull und gefragt sind seine pädagogischen Werke, der Mikrokosmos und die Geigenstücke sind zum dem Unzerstörten nicht mehr wegzudenken.

Heute spielt die ganze Welt Bartók, Deutschland entdeckte ihn – obwohl es in Deutschland in gelegentlichen Aufführungen selbst während des Kriegs nicht gefehlt hat – eigentlich erst nach 1945. Mit Bartók dringen 1902 neue Melodietypen in die Musik ein. Ihre Eigenart liegt in der schiefen rhythmischen Profilierung, der harmonischen Gestalt, in der Bündigkeit der Aussage. Natürlich hat nicht nur beim Lied und Tanz, sondern auch beim Sinfoniker Bartók der hervorragende Folklorist eine bedeutende Rolle gespielt. Seine Autobiographie von 1921 und deren Bekanntheit wirkten sich noch in seinem Klavierkonzert von 1945 aus: „Das Studium

der Bauernmusik war für mich deshalb von so entscheidender Bedeutung, weil es mir die Befreiung von der Alleinherrschaft der bisherigen Dur- und Moll-Systeme möglich machte."

Jean Sibelius (1865–1957) wurzelt in den großen Traditionen des 19. Jahrhunderts, Tschaikowskis Klänge, französische (Debussy), deutsche und schwedische Musik beeinflussten ihn. Er entwickelt sich zur Gestalt des Nationalromantikers Finnlands par excellence. Der Klang des heimischen Volksgutes, die Landschaftstimmung, gelegentlich auch wohl bewußte Landschaftsmalerei, verleihen seiner Musik den eigenartigen wirksamen, bald versunkenen, bald mächtig aufwachsenden Klang. Die finnischen Volkssagen der Kalevala, die großen Gesänge des Kalewalea bilden die stofflichen Ausgangspunkte, unmittelbar angesprochen in den einförmigen Dichtungen, mittelbar unausgesprochen in den sieben zupositanten Sinfonien (und im Violinkonzert).

In der zweiten Sinfonie in D-Dur von Jean Sibelius, 1902 geschrieben, herrscht zwar die Form der klassischen Sinfonie vor, dennoch hat man das Empfinden, daß dem Komponisten das romantische Gefühl wichtiger ist als die Form. Ein vorwärtsstrebendes Thema der Streicher und Holzbläser, eine weit geschwungene Melodie der Streicher als weiteres Thema, ein kurzes Motiv in der Durchführung, das am Ende durch eine fallende Quinte gekennzeichnet ist, bestimmen den ersten Satz. Der zweite Satz erinnert an eine Ballade. Das Temperament und der lebhaft Schwung des dritten Satzes werden wirkungsvoll unterbrochen von eingeschobenen breiten und gehaltenen Episoden. Das Finale beginnt mit einem rhythmisch prägnanten Thema, ein Trompetensignal in der Durchführung erhält plötzlich wichtige Bedeutung: Der Schlußsatz steigert sich endlich zu einer gewaltigen Apotheose auf die Heimat Sibelius', auf die Landschaft Finnlands. Prof. Dr. Mlynarczyk

LITERATURHINWEISE

Bartók: Jean Sibelius, 1900 Götting, Schwet
Maraud: Maurice Ravel, 1907, Paderborn
Sibelius: Bartók, Weg und Werk, 1937, Leipzig

Vorankündigung:

Nächste Konzerte im Antritt A
5. und 6. November 1960, jeweils 19.30 Uhr
Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr
30. November 1960, 19.30 Uhr

Festkonzert zum 50-jährigen Bestehen der Dresdner Philharmonie
Dirigenten: Prof. Heinz Botgartz
Siegfried Griffer
Siegfried Kurz

23/13.04. 60/61



2. Philharmonisches Konzert 1960/61

Sonntag, 22. Oktober 1960, 19.30 Uhr
 Sonntag, 23. Oktober 1960, 19.30 Uhr

2. Philharmonisches Konzert

DIRIGENT

Prof. Heinz Bongartz

SOLIST

Prof. Wladyslaw Kudra, Warschau

Maurice Ravel Mutter Gans (5 Kinderstücke) Erstaufführung

1875-1927

Tanz der Schönen im schlafenden Wald
 Der kleine Däumling
 Die häßliche Kaiserin der Pagoden
 Die Umarmung zwischen der Schönen und der
 Häßlichen
 Der fantastische Garten

Béla Bartók Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3

1881-1945

Allegretto
 Adagio religioso
 Adagio vivace
 FAUKE

Jean Sibelius 2. Sinfonie D-Dur, op. 43

1865-1957

Allegretto
 Andante, ma rubato
 Vivacissimo
 Allegro moderato



Prof. Wladyslaw Kudra, Warschau

ZUR EINFÜHRUNG

Maurice Ravel verbindet die verschiedenartigsten, eigentlich auseinandergehenden Details zur Einheit seiner Musik: Die Pentatonik (= Fünftönereihe, beispielsweise c-d-e-g-a), die Ganztonleiter (c-d-e-fis-gis-a) über den Dreiklang (c-e-g) bis zu den Noten - (Dreiklang mit 7 und 9), Undertonen - (Dreiklang mit 7, 9 und 11) und Treblemischklängen (Dreiklang mit 7, 9, 11 und 13), zu denen sich noch die Kirchennoten (dorisch, phrygisch, lydisch) gesellen, die oft nur als Ausschmückung erklingen, ohne aufgelöst zu werden. Höchste prägnante rhythmische und metrische Präzision wechselt ab mit geheimnisvoll-taktverschleiendem Rhythmus. Nimmt man dazu, daß Ravel im Orchester die weichen Holzbläser (und das Horn!) gegenüber den Blechbläsern bevorzugt, daß Ravel gleich Debussy dem Grundton huldigt, das Orchester habe stets „lyrisch zu bleiben“, vor lauter Dramatik dürfe die Lyrik im Orchester nicht untergehen, dann haben wir etwas von den äußeren technischen Mitteln, die Ravel zum Impressionisten in das Wort ausschließlicher Bedeutung, zum „Todfeind alles dynamischen Wesens der Musik“, zum Künstler rauschhafter Stimmung stampfen.

Man muß den oben französischen Märchenautor Charles Perrault (1628-1702) und seine „Contes de ma mère l'Oye“ (Erzählungen der Mutter Gans) lesen, um hinter die quasi-primitiven Schönheiten des Ravel'schen Märchenballers zu kommen. „Ma Mère l'Oye, Kinderstücke für Klavier zu vier Händen, sind datiert von 1908“, sagt Ravel in seiner Biographischen Skizze, „und haben die Absicht, die Poesie der Kindheit wachzurufen. Sie haben mich dazu geführt, meine Manier zu vereinfachen und meine Schreibweise durchsichtiger zu machen. Ich habe aus diesem Werk ein Ballett geschaffen, das vom Théâtre des Arts einstudiert wurde. Das Werk wurde in Valvins für meine jungen Freunde Mémie und Jean Goddolski geschrieben.“ In dem kindlichen Königreich der „Dames“ d'Aulnoy und Leprince de Beaumont hat sich Ravel außerdem ebenso wohl gefühlt wie die wirklichen französischen Kinder, die das Märchen bezirrig lieben. Im Vollbesitz seiner künstlerischen Fähigkeiten (1908) sammelt sich hier der Meister einen Augenblick abseits des raffinierten Könnens seines sonstigen Schaffens. Ravel weiß, daß man zum Einfachen nur auf dem Wege über das Komplizierte gelangt. — Zur Erläuterung stehen in der Partitur einige Hinweise für das Ballett oder erklärende Märchenverse: Zu 2 (Der kleine Däumling): „Er glaubte seinen Weg leicht zu finden durch das Heu, das er überall ausgestreut hatte. Er wurde aber sehr überrascht, als er von seinem Heu nicht ein einziges Krümchen wiederfand. Die Vögel waren gekommen und hatten alles aufgefressen!“ Zu 3 (Die häßliche Kaiserin der Pagoden): „Sie erkleidet sich und begibt sich ins Bad. Pagoden und Pagodinnen beginnen sogleich zu singen und ihre Instrumente zu spielen. Einige haben Lauten, die aus Nußschalen, andere haben Violon, die aus Liebesmuscheln gemacht sind...“ Zu 4 (Umarmung zwischen der Schönen und der Häßlichen): „Wenn ich an Ihre guten Heu denke, erscheinen Sie mir gar nicht mehr häßlich!“ — „Ogewiß, ich habe ein gutes Heu! Ich bin aber eben doch eine Milchstut.“ — „Es