

höchst empfindsame, minorenhaft zarte, leicht verletzte Natur – kranklich und zurückgezogen lebend; sein Leben verlief, als er längst die andalusische Heimat und Europa verlassen hatte, irgendwo in der Emigration in den argentinischen Bergen. Weniges nur und oft Widersprüchliches ist an Dokumenten und Bildern bisher, über 20 Jahre nach seinem Tode, an die Öffentlichkeit gedrungen. Doch ist de Falla, zu dessen Schülern übrigens der Dichter Lorca gehörte, zweifellos in der Musik des 20. Jahrhunderts neben dem frühen Stravinsky, neben Kodály, Bartók, Janáček, Chatschaturjan u. a. einer der bedeutendsten Erneuerer aus dem Geist nationaler Volksmusik heraus. Das spanische Volkslied, der Volkstanz seiner Heimat, der maurisch-arabische Rhythmus sind in seinem umfangmäßig geringen, aber höchst bedeutenden Oeuvre zu einer genialen Synthese mit Einflüssen des französischen Impressionismus gebunden. Als volkstümlichste Werke de Fallas, des mit Debussy, Ravel und Dukas eng Befreundeten, der gewissermaßen der Ravel Spaniens wurde, sind sein Ballett „Der Dreispitz“ und die sinfonischen Impressionen „Nächte in spanischen Gärten“ für Klavier und Orchester zu nennen.

Das Konzert für Cembalo, Flöte, Oboe, Klarinette, Violine und Violoncello schrieb der Komponist in den Jahren 1923 bis 1926 in Granada. Er widmete es der ihm befreundeten großen polnischen Cembalistin Wanda Landowska, die ihn zu diesem Werk inspiriert hatte. Die Kammermusikvereinigung Pablo Casals brachte die Komposition 1926 in Barcelona zu Uraufführung. Wenngleich das Cembalo nach de Fallas Angaben auch durch Klavier ersetzt werden kann, ist die Partitur eigentlich doch ganz auf die Klangmöglichkeiten des Cembali abgestimmt. Nur sechs Instrumente bilden das Ensemble des von Ravel als das „vollendetste Dokument zeitgenössischer Kammermusik“ bezeichneten Konzertes, dessen aus den verschiedenartigsten Bestandteilen zusammengesetzte Musik eine stilisiert-klassizistische Haltung (eine Art Huldigung an den vom Komponisten sehr verehrten Cembalo-Meister des 18. Jahrhunderts Domenico Scarlatti) mit archaisierenden Elementen, polytonalen Wirkungen des 20. Jahrhunderts und thematischen Entlehnungen aus altspanischer Volksmusik verbindet. Große künstlerische Ökonomie, Sparsamkeit der Mittel sind nicht zuletzt Vorzüge dieses reifen, überaus konzentrierten und aufs Feinste durchgeleiteten Werkes.

Zwei Themen prägen den Charakter des etwas molarschen, bestimmt wirkenden ersten Satzes (Allegro). Das erste Thema, melodisch eng geführt, erklingt zuerst im Soloinstrument, Flöte und Oboe in Oktavkoppelung bringen dann zur Begleitung von Streicherpizzicato und Cembalo das zweite Thema, das einer altkastilischen Volksmelodie aus dem 13. Jahrhundert entspricht: „De los alcaños venga, madre“ (Von den Fappeln komme ich her, Mutter). Beide Themen werden im Verlaufe des Satzes, dessen mit Trillen vermischte durchlaufende Sechzehntelbewegung mehrmals von einer Glockenklänge ähnlichen, arpeggierten Akkordreihe unterbrochen wird, kunstvoll verarbeitet.

Am Ende des zweiten Satzes (Lento) schrieb der Komponist die Anmerkung: A. Dom. MCMXXVI, in Festa Corporis Christi (im Jahre des Herrn 1926, am Fronleichnamstag). Die Feierlichkeiten des Fronleichnamstages werden in Spanien seit Jahrhunderten mit besonderer Pomp und farbenprächtigen Zeremonien als wahres Volksfest begangen. Sicher ist es nicht als Zufall anzusehen, daß gerade dieser Satz, der auch die „Vortragbezeichnung“ „glabioso ed energico“ (jubelnd und energisch) trägt, in bedeutendem Maße mittelalterlich-liturgische Züge aufweist und durch eine strenge, vorabische Polyphonie mit zahlreichen kanonischen Bildungen und Fugati gekennzeichnet ist.

Einen starken Kontrast dazu bildet der beschwingt-tänzerische, lebendvolle Schlußsatz des Konzertes (Vivace), in dem de Falla stilisierte spanische Tanzrhythmen verwendete. Besonders charakteristisch ist hierbei die für Spanien typische Kombination von Dreiviertel- und Sechszehnteltakt. Der ständige Fluß des scherzo-ähnlichen, locker bewegten Satzes wird lediglich durch eine Generalpause kurz vor seinem Ende, vor der erklungsvollen achtstimmigen Koda, aufgehalten. In diesem Finale voll spielerischer Leichtigkeit vor allem, das am ehesten einen Konzertsatz nach klassischem Muster darstellt, werden die bereits erwähnten Anklänge an Domenico Scarlatti wirksam.

Über sein populärstes Werk, den Bolero, schrieb Maurice Ravel, einer der prominentesten Vertreter französischer Musik in unserem Jahrhundert: „1928 habe ich auf Wunsch von Frau Ida Rubinstein einen „Bolero“ für Orchester komponiert. Es ist ein Tanz in sehr gemäßigter Bewegung und stets gleichförmig, sowohl in der Melodie und der Harmonik wie in seinem Rhythmus, den die Trommel unauflöschlich markiert. Das einzige Element der Abwechslung bringt hier das orchestrale Crescendo.“ Das Werk, das man einmal treffend ein „erstaunliches Karussell der Klänge“ genannt hat, wurde zum erstenmal am 20. November 1928 zusammen mit „La valse“ als Ballett in der Choreographie Ida Rubinsteins an der Pariser Oper aufgeführt. An diesem Tage trat es seinen wahrhaft triumphalen Weg durch die Konzertsäle der Welt an, seinen Schöpfer schlagartig berühmt machend, der es auch selbst gern dirigierte, eigenartig trocken, gleichförmig, beinahe langsam im Tempo. Die Interpretation des „Bolero“ hat die Musikwissenschaft vor ein interessantes Problem gestellt. Nennt ihn Roland-Manuel eine „Spielerei seines Schöpfers“, so wirft der Musikwissenschaftler Jules von Adère den Begriff „Mystifikation“ in die Debatte, erwähnt aber zugleich selbst die Möglichkeit, daß es sich auch um eine einfache Scheinstellung einer faszinierenden Kannone des Orchesters handeln könnte. Sogar vermeinte sogar, in „Bolero“ das klingende Bild des unheilbaren Leidens zu sehen, das Ravels Verstand an seinen Lebensabend zerquale, eine Art tragischen Tolentanzes, das Bekenntnis eines Alptruders. Diese Deutungsversuche streben bewußt über die Angabe des Komponisten hinaus, der seinen „Bolero“ lediglich als Instrumentationsstudie auffaßte.

Obwohl diese Bescheidenheit sehr für den Autor spricht, hat er doch mit dem Werk sehr viel mehr gegeben, ein faszinierendes, aufwühlendes Stück Musik, genial in seiner leidenschaftlich-vibrirenden Steigerung der Dynamik von pp zum ff, in den raffinierten Instrumentationskünsten. Der Reiz des „Bolero“ liegt in der unaufhörlichen, hartnäckigen Wiederholung seines stereotypen zweistimmigen spanischen Tonthemas (etwa im Sinne einer Padilla) und des zugrunde liegenden Bolero-Rhythmus über siebenzehn Minuten lang bei gleichbleibender Tonart in den Bässen, mit nur geringfügigen Änderungen, ohne Durchführungen, wobei bei jeder Wiederkehr der Motive diesem rasanten Orchestercrescendo eine neue Farbe hinzugefügt wird. Erst kurz vor dem abrupten Schluß wird auch eine andere Tonart erreicht.

„Der „Bolero“ ist nichts als Musik, ein Kreislauf der unmittelbaren Kraft, die auf einer Technik basiert, welche auf Inhalt und Form fast verzichtet will. Auf die Form, denn er ist nichts als eine einfache Wiederholung; auf den Inhalt, denn er beschränkt sich auf ein einziges Thema, das vielleicht der Folklore entlehnt ist. Die Harmonik bleibt vollkommen im Hintergrund, als ein Stützpunkt ohne eigene Funktion“ (von Adère). Gewöhnlich ist die Klangfarbe ein Mittel, die Melodie plastischer zu gestalten – im „Bolero“ steht sie so im Vordergrund, daß ihr sogar das Thema untergeordnet ist.

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG

Freitag, den 2. Juni 1966, 19.30 Uhr, Schloßpark Filles

Freitag, den 3. Juni 1966, 18.00 Uhr, Schloßpark Filles

1. SERENADE

Dirigent: Kurt Masur

Solo: Fred Teschler, Oboe, Sax

Chor: Kriegerchor der Philharmonischen Chöre Dresden

Wache von Joseph Heybo, Kurt Hasenborg, Wolfgang Andreas Meier und Georg Philow

Telamon

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1967/68 – Verantwortl.: Kurt Masur

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Dred: Großstädter Druck- und Verlagsanstalt Dresden, Zentrale Kabinettstraße

41209 11 8 3 1,3 260 110 000 41 68

dresdner
philharmonie

15. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

1967/68