



ERIC HEIDSECK wurde 1934 in Reims geboren. Er studierte u. a. am Pariser Conservatoire. Für seine ausserordentlichen Studienleistungen wurde ihm 1954 der 1. Preis zuerkannt. Als letzter Schüler Alfred Cortot's und später bei Wilhelm Kempff wurde er die weitere Vervollkommenung seiner pianistischen Fertigkeiten. 1959 erhielt er die erste Konzertsoloplatzierung mit Verpflichtungen an die führenden Orchester Frankreichs sowie in Amsterdam, Teheran, Lissabon, Rio de Janeiro, Moskau, Prag, Lissabon, London, Paris, Luxemburg, in die Schweiz, die Niederlande, in die DDR, nach Algerien, Japan, in die USA, nach Jamaika und in die BRD. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen und Schallplattenaufnahmen verpflichteten ihn zu Auftritten. 1957 wurde ihm für seine Interpretation von Mozarts Klavierkonzert C-Dur KV 367 der Grand Prix de Disque verliehen. Seit 1970 ist er Das-Panzer von Paul Sauterle. Mit dem Dresdner Philharmonikerensemble er bereits 1967, 1970, 1971, 1972 und 1982.

TANIA HEIDSECK, die in der Normandie geboren, Klavierspielerin wurde zuerst von ihrer Mutter, einer Organistin, melodisch unterrichtet und erhielt dann Klavierunterricht von Blanche Bazouquet de Guesfeld, Yvonne Lefebvre und Marcel Clapet, in dessen Klasse sie 1949 einen ersten Preis erhielt. Seit 1961 widmet sie sich vor allem dem Repertoire für zwei Klaviere und konzertierte seitdem u. a. in Frankreich, Bulgarien, der DDR, der BRD und in Portugal. Das Klavierensemble Tania und Eric Heidsieck — beide Pianisten leben in Paris — konzertiert gemeinsam seit 1961 mit Werken für zwei Klaviere und Orchester sowie bei Duo-Abenden vierhändig oder an zwei Klavieren. Gemeinsam gastierten beide bereits im Jahre 1967 und 1982 bei den Dresdner Philharmonikern.

lere Schatten vorüber. Den reifsten, schönsten Satz des Werkes stellt das empfindsame, träumerische Adagio dar. Die Orchestereinführung des ersten Satzes (Allegro) exponiert dessen thematisches Material: der Gegensatz zwischen den langsamartigen Eröffnungstakten und den köstlichen Violintönen bestimmt den zärtlich-spielerischen Grundcharakter des zugleich einfaches wie diversitätsreichen Stückes. Das Rondathema des letzten Satzes löst eine spielerische, humorvolle Stimmung aus, die lediglich durch eine Episode in d-Moll vorübergehend überschattet wird. Die von Mozart selbst ausgedruckten Köstlichkeiten des Konzertes sind freie Phantasien über die Hauptthemen.

„Ich war bemüht, nicht nur den allgemeinen Sinn der Tragödie wiederzugeben, sondern auch den dichterischen Reichtum, die mächtige und zarte Poetik Shakespeares, auf der Ballettbühne lebende, wirkliche Menschen in ihrer vielfältigen und komplizierten Seele der Gefühle, Erlebnisse und Wechselbeziehungen erstehen zu lassen“, schrieb Leonid Lowowski, Librettist von Sergej Prokofjew 1937/38 komponierten Ballett „Romeo und Julia“ und Choreograph der ersten sowjetischen Inszenierung des Werkes am Leningrader Kirov-Theater im Jahre 1940, über seine Arbeit. „Romeo und Julia“ ist wohl das erfolgreichste, heute bereits klassisch zu nennende große Handlungsballett unserer Zeit geworden. Es war zudem das erste größere Werk, das der Komponist nach seiner endgültigen Rückkehr in seine sowjetische Heimat in den dreißiger Jahren schrieb. Mit der seiner melodisch so eindringlichen Tonsprache eigenen psychologischen Durchdringung und Überzeugungskraft schuf Prokofjew ergreifende Bilder von der glücklich-unglücklichen Liebe Romeo und Julias, charakterisierte er die von Shakespeare geschaffenen Figuren.

In dem ersten der unser Konzert beschließenden Ausschnitte aus dem großartigen Werk werden uns die beiden miteinander verfeindeten Adelsgeschlechter, die „Montagues und die Capulets“, vorgestellt, denen die Liebenden angehören. Die Musik zeichnet die Aufgeblasenheit, den Hochmut, die Härte der feudalistischen Gesellschaft. Dann wird uns „Julie als Kind“ mit sehr charakteristischen Strichen präsentiert: ein lebensfrohes, zu allerlei Streichen aufgelagertes Geschöpf, dessen Jugend noch nicht überschattet ist vom tragischen Verlauf seines Lebens. Der „Tanz der Mädchen“ und höfischer „Tanz“ sind mehr schildernde als charakterisierende Stücke. „Romeo am Grabe Julias“ läßt das Drama düster ausklingen. Lyrische Zärtlichkeit und schicksalhafte Wut stehen nebeneinander. Aber das Thema der Liebe triumphiert über das erschütternde Thema der Klage — echte Liebe währt über den Tod hinaus. Die Feindschaft der Montagues und Capulets kommt auch im nächsten Stück, „Tybalt's Tod“, zum Ausdruck. Der heftige Tybalt ist Julius Vetter, der Roméos Freund, den heimatlosen Merkurio, im Duell stützte. Romeo rächt seinen Freund, sein Degen durchbohrt Tybalt. Die Schilderung des Duells wird abgelöst von einem Trauermarsch.

Dr. habil. Dieter Härtwig

VORANKUNDTIGUNGEN

Samstag, den 16. April 1982, 20.30 Uhr
Freitag, den 11. April 1982, 20.30 Uhr (Außer Ansatz)
 Festsaal des Kulturpalastes Dresden
6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
 Dirigent: Serge Bezzo, Frankreich
 Solist: Mirsad Petricov, Sowjetunion, Klavier
 Werke von Schumann, Drieg und Frank

Programmblätter der Dresdner Philharmoniker
 Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Mittwoch, den 26. April 1982, 20.00 Uhr (AK I)
Donnerstag, den 29. April 1982, 20.00 Uhr (Außer Ansatz)
7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
 Dirigent: Herbert Kegel
 Solisten: Magdalena Falewicz, VR Polen, Sopran
 Uta Fries, Berlin, Alt
 Günter Neumann, Berlin, Tenor
 Siegfried Vogel, Berlin, Bass
 Chöre: Philharmonischer Chor Dresden
 Einwanderung Matthias Deißler
 Philharmonischer Kinderchor Dresden
 Einwanderung Wolfgang Berger
 Staatsoperchor Dresden
 Einwanderung Hans-Dieter Pfleger
 E. H. Mozart: Das Tor von Bozenwald
 L. v. Beethoven: Sinfonie Nr. 4-Moll op. 60

Spielleit 1981/82 — Chefsolopist: Prof. Herbert Kegel
 Druck: GSV, Post-Straße-Papier III-25-12 JIG 8008-15-82
 DVP 0,20 M



5. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1981/82

5.
AUSSERORDENTLICHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Donnerstag, den 25. Februar 1982, 20.00 Uhr
Freitag, den 26. Februar 1982, 20.00 Uhr

dresdner philharmoniker.

Dirigent: Antoni Ros-Marba, Spanien

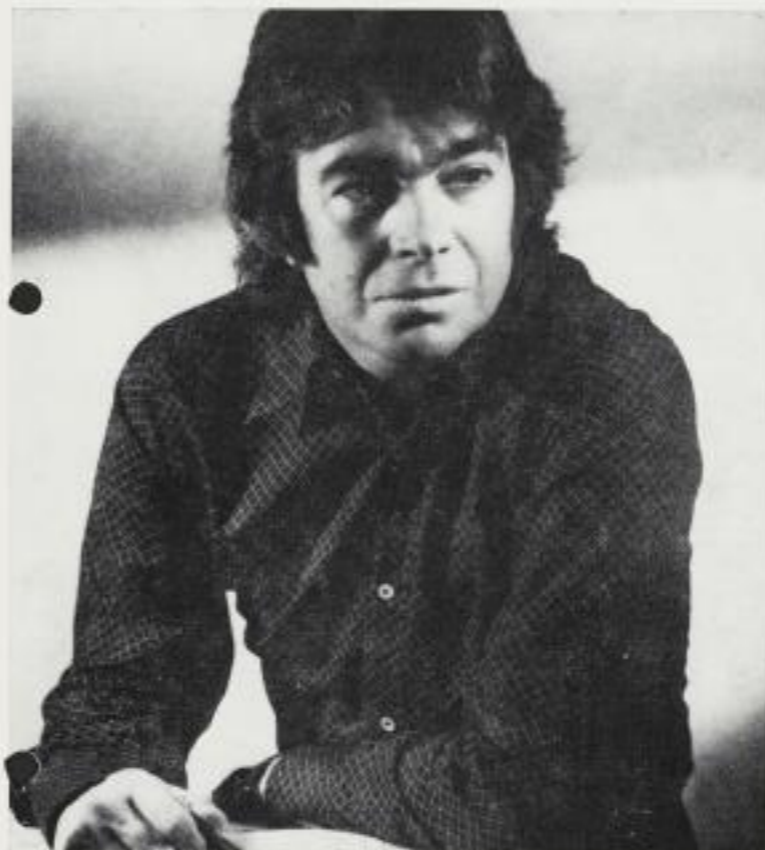
Solisten: Tania und Eric Heidsieck, Frankreich, Klavier

Claude Debussy
1862–1918
„Ibéria“ – Suite für Orchester
Auf Straßen und Wegen
Düfte der Nacht
Am Morgen des Festes

Wolfgang Amadeus Mozart
1756–1791
Konzert für 2 Klaviere und Orchester F-Dur KV 242
Allegro
Adagio
Rondo (Tempo di Minuetto)

PAUSE

Sergej Prokofjew
1891–1953
Aus dem Ballett „Romeo und Julia“
Montagues und Capulets
Julia als Kind
Tanz der Mädchen
Tanz
Romeo am Grabe Julias
Tybatts Tod



ANTONI ROS-MARBA, 1907 in Barcelona geboren, studierte am Conservatorio Superior de Música in seiner Heimatstadt bei Joaquín Zamacois und Eduardo Toldrà und vertiefte seine dirigentische Ausbildung später an der Accademia Chigiana in Siena bei Sergio Colibrado sowie bei Jean Martinon in Düsseldorf, wo ihm bei Beendigung seiner Studien als 1. Preis ausgereicht wurde. Er begann seine Laufbahn als Dirigent des neugegründeten Sinfonieorchesters des Spanischen Rundfunks und Paraphons. 1967 wurde er zum Dirigenten des Städtischen Orchesters Barcelona ernannt.

Im Jahr 1936 ist er Chefdirigent des Spanischen Nationalorchesters in Madrid und seit 1979 auch des Niederländischen Kammerorchesters „Amsterdam“. Auslandsgastspiele führten ihn u. a. nach Frankreich, in die CSSR, VR Polen, SR Rumänien, in die UdSSR, BRD, Niederlande, USA, nach Mexiko. Über zwei Jahre als Chefdirigent des Nationalorchesters, nach Puerto Rico und nach Japan. Für mehrere Sinfonieorchester leitete er Aufzeichnungen, u. a. den „Prix International du Disque“ für die Aufnahme von Haydn's „Sieben letzte Messen Christ“.

ZUR EINFÜHRUNG

Die Reihe berühmter Orchesterwerke Claude Debussys – „Prélude à l'Après-midi d'un faune“ (1892/94), „Nocturnes“ (1893/99), „La Mer“ (1903/05) – wurde im des Jähren 1906/12 mit dem Zyklus „Imagés“ (Bilder) abgeschlossen, dessen drei Teile („Gigues“, „Ibéria“ und „Rondes de printemps“) Huldigungen an verschiedene Völker, an das englische, spanische und französische Volk nämlich, enthalten. Die Suite „Ibéria“, 1910 in Paris unter Gabriel Fauré unvollendet, bildet den Mittelteil des Zyklus. Der spanische Komponist Manuel de Falla hat Debussys „Ibéria“ nicht bloß als ein Stück im spanischen Charakter, sondern als „Inbegriff spanischer Musik schlechthin“ bezeichnet und dies, obwohl Debussy keinen unmittelbaren Kontakt zu Spanien und seiner Bevölkerung hatte: „Der Widerhall der spanischen Dörfer in einer Art ‚Sevilla‘ – dem Hauptthema des Werkes – scheint in einer klaren Atmosphäre zu schweben, in der das Licht funkelt; der bewitchende Zauber der andalusischen Nächte, die Heiterkeit eines festlichen Volkes, das tanzend zu den hehlichen Akkorden einer Banda von Gitarren und Bandurrias einhergeht... alles wirbelt in der Luft, nähert sich, entfernt sich, und unsere Fantasie, die unablässig wechelt, steht gebildet von den starken Kräften einer sehr expressiven und reich nuancierten Musik“.

Debussy besuchte nur einmal für wenige Stunden San Sebastian, um einen Stierkampf zu zusehen. Natürlich verschaffte er sich Informationen und Eindrücke durch Bücher, Bilder und nicht zuletzt durch die Pariser Weltausstellung von 1889, wo er ein begeisterter Besucher folkloristischer Veranstaltungen gewesen war. Hier hatte er auch den wohl interessantesten Versuch des 19. Jahrhunderts, in „spanischen Tönen“ zu komponieren, kennengelernt: Nikolai Rimski-Korsakows „Capriccio espagnol“. Außerdem faszinierten ihn die Ibéria-Klavierstücke des spanischen Komponisten Isaac Albéniz. Und selbstverständlich hatte er sich mit der bald schweremüden, bald ausgelassener, leidenschaftlich erregten spanischen Volksmusik, mit ihren feurigen Tanzrhythmen und Melodien gutkennend auseinandergesetzt, ehe er – im Bestreben, seine Kunst zu erneuern, zu bereichern, weiterzuentwickeln – den von Rimski-Korsakow gewiesenen Weg weiterging. Die Harmonik um polyanale Effekte und die Melodik um modale Wendungen, die auch der spanischen Musik eigenmächtig sind, erweiterte, ohne jedoch in

„Ibéria“ ein einziges Zitat spanischer Folklore zu verwenden, in weiterer Differenzierung seiner instrumentalen Kunst gelang ihm ein besonderes, schillerndes Orchesterkolort, bereichert durch die effektvolle Verwendung von Kastagnetten, Tambour-milléaire, Xylophon, Celesta und Glocken. Der erste Satz der Ibéria-Suite, „Auf Straßen und Wegen“ überschrieben, entwirft wechselvolle Bilder spanischer Landschaft, spanischer Volkslebens, Hingelapfts, flatternde Motive verbinden sich zu einem sehnsuchtsvollen Engländerthema, das bald leidenschaftlich gesteigert wird, bald erheitert verklingt. Die bestäubende Süße warmer südändischer Nächte, blühender spanischer Gärten strömt aus dem lyrischen zweiten Satz: „Düfte der Nacht“, kräftigeren Konturen ist das dritte Bild gehalten: „Am Morgen des Festes“, Marschritmen, festliche Züge nähern sich; Marschritmen, Posamentenklinge, Glockengeläut. Ein fändlicher Tanz wird angestimmt. Das sehnsuchtsvolle Thema des ersten Satzes klingt wieder auf, verliert einen leidenschaftlich bewegten Aufschwung, der sich zum ausgelassenen Trübel eines spanischen Volksfestes steigert.

Im Februar 1776 schrieb Wolfgang Amadeus Mozart in Salzburg für die Gräfin Antaria Lodron und deren Töchter Aloisia und Josepha ein Konzert für drei Klaviere und Orchester in F-Dur, gewissermaßen ein Beitrag des 20jährigen Mozart zur Gattung des oberen Concerto grosso. Er selbst brachte es im Oktober 1777 in Augsburg zur Aufführung und scheint seine Freunde daran gehabt zu haben. Der Reiz des Stüdes liegt in der Abwechslung der Soloinstrumente, in den kläglichem Wirkungen, weniger in der thematischen Arbeit. Von den drei Klavieren spielen freilich nur die ersten zwei wichtige Rollen: die Comtesse Josepha war offenbar schwach im Klavierspiel. Mozart hat darum dieses sogenannte „Lodron-Konzert“, ohne viel aufzugeben, für zwei Klaviere bearbeitet. Diese Fassung, das Konzert für zwei Klaviere und Orchester F-Dur KV 242, steht auf dem heutigen Programm. Die Klangwirkung der Soloinstrumente ist – nicht ohne Humor – mit großem Geschick ausgenutzt, das Orchester tritt dagegen mehr zurück als in den Solokonzerten. Der Grundton des Konzertes ist der eleganten aristokratischen Gesellschaftsmusik; nur stellenweise, wie in der Durchführung des ersten Satzes, huchen dunk-