

sich selbst, nachdem er sich mit Dodekaphonie und Aleatorik auseinandergesetzt hatte.

Ausschlaggebend für diese Wende waren Anregungen, die er aus dem 2. Klavierkonzert von John Cage erhielt, das er 1960 im Rundfunk hörte. Lutoslawski berichtet darüber: „Als ich dem Konzert lauschte, wurde mir plötzlich klar, daß ich eine Musik schreiben konnte, die sich von der früheren gänzlich unterscheidet. Daß ich mich nicht unbedingt von Detail aus auf das Ganze hin vorwärtszubewegen brauche, sondern daß es auch den umgekehrten Weg gibt – ich würde vom Chaos ausgehen und allmählich Ordnung in ihm schaffen.“

In diesem Zeitpunkt an gewann die aleatorische Technik in seiner Musik an Bedeutung. Lutoslawski verwendete sie aber nicht wie Cage, sondern beschränkte sie auf bestimmte musikalische Parameter und grenzte damit die Möglichkeiten des Zufalls in seiner Musik ein: „Die Einführung von Elementen des Zufalls in die Musik braucht nicht unbedingt ihren Charakter zu verändern. Das trifft zu, wenn der Spielraum, in dem der Zufall operiert, vom Autor hinreichend begrenzt worden ist, wenn der Zufall keine das Werk beherrschende Rolle spielt und dem Ziel untergeordnet ist, das der Komponist gesteckt hat.“

Das erste Stück, an dem der Komponist die „begrenzte“ Aleatorik erprobte, waren die „Jeux vénitiens“ (Venezianische Spiele) für kleines Orchester, die 1961 entstanden. Dieses Werk schrieb er für das Kammerorchester der Philharmonie Krakau, die es erstmalig im April 1961 während des Festivals für zeitgenössische Musik in Venedig aufführte.

Der erste Satz besteht aus einigen mehrzeiligen „Kästen“. Die Einzelsysteme, die den Kästen zugrunde liegen, werden von den Instrumentalisten sehr rasch und individuell vorgetragen und sollen sich zu mehreren genau bestimmten Kombinationen gruppieren, die mit den folgenden Komplementärabschnitten in reizvolle Wechselbeziehung treten. Der zweite Satz, traditionell notiert, wird durch ein in sehr raschem Zeitmaß ablaufendes brillantes Ablösungsspiel der einzelnen Instrumentengruppen charakterisiert. In langsamen dritten Satz bildet ein durchsichtiges Begleitpaar den Hintergrund für eine solistisch freie Flötenpartie mit individuellen Spielräumen. Ein wirkungsvoller vierter Satz, der durch klare dynamische Verläufe geprägt wird, beschließt das Werk. Lutoslawski greift hier nochmals das – raffiniert gestaltete – Ablösungsspiel aus dem zweiten Satz auf.

Die durch die „Jeux Vénitiens“ eingefohlene Schaffensperiode fand in den Kompositionen „Trois poèmes d'Henri Michaux“ und „Livre pour orchestre“ ihre Fortführung und Weiterentwicklung. Lutoslawski's Auflösung von der Technik, die diesen Werken eigen ist, äußert sich in seinen Worten: „Ich interessiere mich nicht für eine Musik, die völlig durch den Zufall determiniert ist. Ich will, daß mein Werk ein Gegenstand ist, den ich selbst geschaffen habe, und daß es die Relation dessen wird, was ich zu sagen habe.“

Um für die seiner Musik gemäße Art des Dirigierens Beispiele zu schaffen, trat der Komponist seit 1963 auch als Dirigent seiner Werke auf. Er sucht den Kontakt zu Hörer und Interpret, denn seine Musik braucht den aktiven Mithelfer und regt mit ihrer besonderen Kunstfertigkeit auch dazu an.

„Man lauscht nicht auf die tausend Geräusche der Natur, die uns umgeben, man ist nicht geöffnet gegenüber dieser so verschiedenartigen Musik, die uns die Natur in einer solchen Fülle darbietet. Diese Musik umgibt uns, und wir haben mitten in ihr bis heute gelebt, ohne davon Kenntnis zu nehmen. Hier ist nach meiner Meinung der neue Weg...“ Dargestellt erfahrene Claude Debussy das Wesen seiner Musik, die also empfangene Eindrücke, Impressionen, wiedergeben will. Das, was den französischen Meister am stärksten fesselte, war das Ungreifbare, das Atmosphärische der Dinge, etwa Wechsel und Kontrast von Licht, Farben und Geräuschen, kurz „der ferne Wiederhall der Natur“. Wahrhaftigkeit kennzeichnet Debussys Stil, von dem der Komponist selbst sagte: „Ich habe ganz einfach meine Natur und mein Temperament sprechen lassen.“ Wie die impressionistischen Maler die feinen Linien zugunsten der Farbe zurücktreten ließen, gab Debussy die formale Symmetrie im Musikalischen auf und verabsolutierte die Farbwerte der Klänge, kombinierte die Klänge der Orchesterpalette nach seinem klangmalischen Instinkt. Debussys Musik wendet sich zunächst weniger an den Verstand als vielmehr an die Empfindungswelt des Hörers. Obermäßige Dreiklänge, Septimen- und Nonenakkorde, Quart- und Quintenparallelen, die Verwendung der exotischen Gammatonika – das ist Debussys Handwerkszeug.

Die sinfonische Dichtung „La Mer“ (Das Meer) entstand zwischen 1903 und 1905 und

umfaßt – wie es der Komponist bescheiden ausdrückte – drei „esquisses symphoniques“ (sinfonische Skizzen) mit bezeichnenden Überschriften. Die Komposition, wohl Debussys bedeutendste Orchesterschöpfung überhaupt, hat nach Ausmaß und Konzeption sinfonischen Charakter, obwohl ihr sinfonische Dialektik, Antithetik einander widerstrebender Gedanken nur im Schlußsatz geläufig ist. Nicht um die Darstellung geistig-thematischer Konflikte geht es Debussy, sondern um das klangliche Erfassen, Verwandeln unendlicher, aber flüchtiger Naturbilder. Musikalisch wiedergeben will er, wie er sagt, „die ganze Poesie der Nacht und des Tages, der Erde und des Himmels, wie sich darin die Atmosphäre beruhigt und im Rhythmus zugleich auch das unahörliche Wogen schwingt“. Über das Meer, das er besonders liebte und das er in diesem Triptychon mit magischen, fernem Klangern beschränkt, äußerte er einmal: „Das Meer ist ein Kind, es spielt, es weiß nicht genau, was es tut... es

hat schönes, langes Haupthaar... und es hat eine Seele, es geht, es kommt, es verändert sich ständig...“

Das erste Bild dieser wundervollen Tondichtung, betitelt „De l'aube à midi sur la mer“ (Von Tagesanbruch bis Mittag auf dem Meer), schildert – mit flimmernden Streicherfiguren – die Oberfläche des Meeres, die sich ständig ändert und doch immer wieder gleich. Bläsermotive malen die Impression eines Sonnenaufgangs. Die zweite Skizze „Jeux de vagues“ (Spiel der Wellen) spiegelt stimmungsvoll das Hin- und Herfluten der Meereswogen. Der dritte Teil „Dialogue du vent et de la mer“ (Zwiesprache von Wind und Meer) vermittelt den Eindruck von Sphärenmusik. In diesem gemeinsamen lebensvollen, dramatisch aufbrausenden, die entfalteten Elemente charakterisierenden Klängen vermeint man tatsächlich die Überschrift noch zu erleben. Die Entdeckung des ungestüm-großartigen Schlußsatzes wird von zwei musikalischen Hauptgedanken getragen.

#### VORANKÜNDIGUNG:

Sonntag, den 9. Juni 1984, 20.00 Uhr (Anrecht B)  
Sonntag, den 16. Juni 1984, 20.00 Uhr (Anrecht C I)  
Festival der Kulturpalais Dresden  
Einführungstermine jeweils 19.00 Uhr  
Dipl.-Phil. Sabine Glawe

#### 9. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Johannes Weiler, Schwerte  
Solisten: Magdalena Hajosová, CSSR/Berlin, Sopran I  
Andreas Fink, Dresden, Sopran II  
Christen Vogel, Leipzig, Tenor  
Chor: Philharmonischer Chor Dresden  
Gesamtleitung Matthias Glawig

Werke von Strauss und Mendelssohn

Programmblätter der Dresdner Philharmonie  
Redaktion: Dr. Ingrid Dieter Henning  
Die Einführung in die „Venezianischen Spiele“ von Wladimir Lutoslawski schrieb unsere Prekordistin Kerstin Fichte vom Fachbereich Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig

Spielzeit 1983/84 – Chefdirektor: Prof. Herbert Kegel  
Druck: GDV, BT Heide, 16-25-10 49348 1 J JGG 208/84  
EVP 2,25 M



8. ZYKLUS-KONZERT 1983/84  
JUGEND – KONZERT



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner  
Philharmonie