

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 erläuterte 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 klangmalerischen 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 Dialktik, 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 unauhörliche 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 1983, 20.00 Uhr (Anrecht B)
Sonntag, den 16. Juni 1983, 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, 16-25-16 49348 1 J JG 208/84
EVP 2,25 M



8. ZYKLUS-KONZERT 1983/84
JUGEND - KONZERT



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

dresdner philharmonie

Dirigent: Antoni Ros-Marbà, Spanien

Joseph Haydn Sinfonie Nr. 2 C-Dur
1732–1809

Allegro
Andante
Presto

Zum 175. Todestag des Komponisten
am 31. Mai 1984

Felix Mendelssohn Bartholdy Sinfonie Nr. 4 A-Dur op. 90
1809–1847 (Italienische Sinfonie)

Allegro vivace
Andante con moto
Con moto moderato
Presto

PAUSE

Witold Lutoslawski Jeux Venitiens (Venetianische Spiele)
geb. 1913 für kleines Orchester

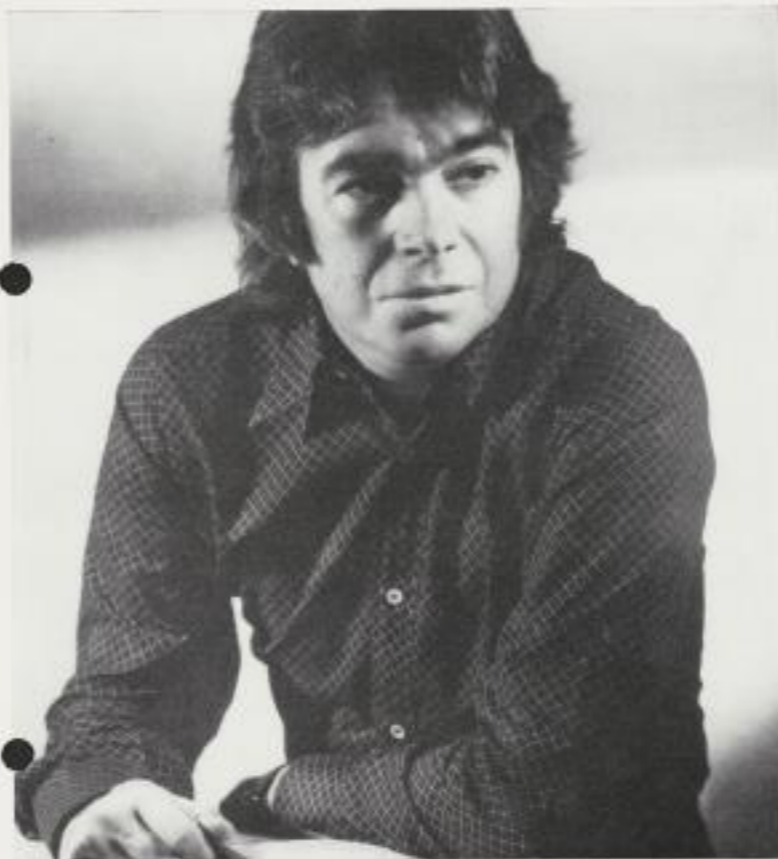
Claude Debussy La Mer (Das Meer) – 3 sinfonische Skizzen
1862–1918

De l'aube à midi sur la mer
(Von Tagesanbruch bis Mittag auf dem Meer)
Jeux de vagues (Spiel der Wellen)
Dialogue du vent et de la mer
(Zwiesprache von Wind und Meer)

8. Sonnabend, den 5. Mai 1984, 20.00 Uhr
Sonntag, den 6. Mai 1984, 20.00 Uhr

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

7. Konzert für die Jugend
Montag, den 7. Mai 1984, 19.30 Uhr



ANTONI ROS-MARBÀ, 1937 in Barcelona geboren, studierte am Conservatorio Superior de Musica in seiner Heimatstadt bei Jacquin Zamacois und Eduardo Toldrà und vertiefte seine dirigentische Ausbildung vornehmlich an der Accademia Chigiana in Siena bei Sergio Celibidache sowie bei Jean Martinon in Düsseldorf, wo ihm bei Beendigung seiner Studien ein 3. Preis zustand. Er begann seine Laufbahn als Dirigent des neugegründeten Sinfonieorchesters des Spanischen Rundfunks und Fernsehens. 1967 wurde er zum Dirigenten des Sinfonieorchesters Barcelona berufen, seit 1978 ist er Chefdirigent der Spanischen Nationaloper.

in Madrid und seit 1979 auch des Niederländischen Koninklijktheaters Amsterdam. Auswärtige Engagements führte er u. a. nach Frankreich, in die CSSR, VR Polen, SR Kuba, in die Ungarische VR, BRD, Niederlande, USA, nach Mexiko (hier zwei Jahre als Chefdirigent des Nationalorchesters), nach Puerto Rico und nach Japan. Für mehrere Schallplattenaufnahmen erhielt er Auszeichnungen, u. a. den „Prix International de Disque“ für die Aufnahme von Haydns „Sieben letzten Worten Christi“. Mit der Dresdner Philharmonie spielte er erstmals im Jahre 1982.

ZUR EINFÜHRUNG

Joseph Haydns 2. Sinfonie C-Dur entstand zwischen 1757 und 1761 (1759 wurde er Kapellmeister beim Grafen Morzin in Lučavoč, 1761 trat er in die Dienste des Fürsten Paul Anton von Esterházy). Wie die meisten der sinfonischen Frühwerke des Komponisten ist sie noch ganz im Geist und in den Formen der Vorgänger und Vorbilder, vor allem der Wiener und Mannheimer gehalten. Noch fehlt das Menuett, der beschwingte 3/8-Schlußsatz leugnet nicht den Tanzcharakter der Schlußsätze der italienischen Opernsinfonien. Das Cembalo als Generalbaßinstrument ist noch unentbehrlich; besonders der Andante-Satz, in dem durch das Zusammengehen von zweiter mit erster Violine und Bratsche mit Violoncello die Mittelregion ungenutzt geblieben ist, erfordert die Mitwirkung des langfüßigen Generalbaßinstrumentes. Die Bläser (2 Oboen, 2 Hörner) beschränken sich fast ausschließlich auf die Ausführung von Füllstimmen.

Felix Mendelssohn Bartholdy, der musikalisch von einer seltenen Frühreife war, besitzt in der Musikgeschichte ein dreifaches Ansehen: als Organisator (so gründete er beispielsweise das Leipziger Konservatorium als erstes in Deutschland und brachte Bachs Matthäus-Passion hundert Jahre nach ihrer Uraufführung erstmalig wieder zum Erklingen), als Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte (hinzukommt seine ausgedehnte Konzerttätigkeit in Berlin, London und anderen Städten) und nicht zuletzt als Komponist zahlreicher Werke für die verschiedensten Gattungen, die zu den schönsten Zeugnissen der Musik des 19. Jahrhunderts gehören, wie die geniale Musik zum „Sonnenwachtstraum“, das Violinkonzert, die „Schottische“ und „Italienische Sinfonie“. Mendelssohns formalisierende Tonsprache erwuchs oft aus Natur- und Landschaftserlebnissen – wie im Falle der 3. Sinfonie g-Moll (der „Schottischen“) und der Hebräer-Quartette, die die Früchte einer Schottlandreise waren. Ebenso entstand die Sinfonie Nr. 4 A-Dur op. 90, die „Italienische“, während einer Italienfahrt des 21jährigen Bankierssohnes Mendelssohn. Von Rom berichtete er 1830: „Die Italienische Sinfonie machte Fortschritte; es wird das lustigste Stück, das ich gemacht habe.“ Die Sinfonie wollte er nicht beenden, ehe er Neapel gesehen hätte, „denn das muß mitspielen“. Die erfolgreiche Uraufführung des Werkes fand 1833 in London statt. Das lebenswichtige Stück bietet keinerlei Probleme. Der Komponist folgt dem klassischen Sinfonieschema konsequent. Er musiziert in der „italienischen“ vorwiegend einfach, heiter und lebensfreudig. Die lichtgefüllte Welt des Südens begegnet im jugendlich-jubilierenden, frohbedingten Hauptthema des ersten Satzes. Der zweite Satz, zu dem Mendelssohn durch eine Prozession in Neapel angeregt worden sein soll, gibt sich dagegen mehr elegisch, balladenhaft. Der dritte Satz, ein Menuett, gemahnt eher an einen Schubertschen Ländler als an ein Bild aus der italienischen Landschaft. Der Triotritt malt mit weicher Harmonik den Zauber des deutschen Waldes, den Mendelssohn selbst in Italien nicht vergessen konnte. Genial ist das Presto-Finale, ein leidenschaftlich dahinwirbelnder „Saltarello“ (Springanz; das Tanzthema erklingt in den Holzbläsern), der, aus der neapolitanischen Volksmusik übernommen, ein mitreißendes Bild aus dem italienischen Volksleben mit seiner ausgelassenen Fröhlichkeit trotz elegischer Episoden zeichnet. Dieser Satz ist ein typischer, geistprühender, elegant-schwungvoller Mendelssohn, der jeden Hörer wohl in seinen Bann zwingt.

Der am 25. Januar 1913 in Warschau geborene polnische Komponist Witold Lutoslawski gehört zu den international bedeutendsten Vertretern des zeitgenössischen Musikschaffens. Neben der kompositorischen und Klavierausbildung, die er in seiner Heimatstadt erhielt, studierte er einige Semester Mathematik. Die dadurch bedingte Verbindung von Intellekt und Emotionalität charakterisiert Eigenart seiner künstlerischen Mentalität. Kompositionen, die gleich nach Beendigung des Studiums entstanden, zeugten noch vom Einfluß seiner Vorbilder Bartók, Varèse und Messiaen. In dieser Zeit, die durch die Suche nach einem eigenen Stil geprägt war, griff Lutoslawski in seinen Werken folkloristische Elemente auf. Diese Tendenz blieb jedoch nur eine Episode im Schaffen des Komponisten. Schon Werke wie die „1. Sinfonie“, die „Kleine Suite“ und das „Konzert für Orchester“ verdeutlichen seine Vorliebe für kläglich- und formale Strukturen, die er mit fast mathematischer Strenge verarbeitet. Als Komponist fand Lutoslawski erst Ende der fünfziger Jahre zu