

16

Montag, 16. 2. 1987 · 20.00 Uhr
Schauspielhaus Berlin,
Großer Konzertsaal

CHORSINFONISCHES KONZERT

Dresdner Philharmonie
Dresdner Kreuzchor
Kammerchor
des Beethovenchores
der Singakademie Dresden

Einstudierung:
Christian Hauschild

Dirigent:
Martin Flämig

Solisten:
Uta Selbig, Sopran
Annette Markert, Alt
Armin Ude, Tenor
Hermann Christian Polster,
Baß

~~IGOR STRAWINSKY
Requiem canticles für Kontra-Alt,
Baß, Chor und Orchester~~

LUIGI DALLAPICCOLA
Canti di prigionia für Chor und Or-
chester

MAURICE DURUFLÉ
Requiem für Soli, Chor, Orchester
und Orgel

- I Introitus
- II Kyrie
- III Domine
- IV Sanctus
- V Pie Jesu
- VI Agnus Dei
- VII Lux aeterna
- VIII Libera me
- IX In Paradisum

BELA BARTOK

Cantata profana „Die Zauberhir-
sche“ für Tenor, Bariton, gemischten
Chor und Orchester, Text nach ru-
mänischen Volksliedern

STRAWINSKY: REQUIEM CANTICLES

Im Alter von 84 Jahren schuf Strawinsky mit dem „Requiem canticles“ ein Werk von wahrhaft künstlerischer Vorausschau. Die musikalische Sprache wurde klarer und gleichzeitig plastischer, emotional kontrastreicher. Überwunden ist auch der Eklektizismus des „Canticum Sacrum“ oder die eintönig herbe Archaik der „Threni“. Das „Requiem“ ist Strawinskys schöpferisches Fazit, nicht nur deshalb, weil es seine letzte große Komposition darstellt, sondern auch, weil es vieles aus dem angehäuften künstlerischen Erfahrungsschatz des Komponisten in sich aufgenommen hat, es synthetisch miteinander verschmilzt und verallgemeinert. Uns fasziniert der lebendige Sättigungsgrad, ich möchte fast sagen: die „Materialität“ an der Musik des „Requiem“. Strawinsky bezieht sich auf die Semantik der Gestaltlösungen, die sich in der katholischen Totenmesse herausgebildet haben, und behandelt sie auf eigene, zeitgemäße Weise. So erhellt die inhaltliche Bedeutung der dahinfegenden Passagen des Klaviers mit den Streichern im „Dies irae“, des Trompetenrufs im „Tuba mirum“, des bebenden Schauders in den Flöten und Streichern in „Rex tremendae“, der Klagewendung in „Lacrimosa“, der Choralstellen in „Libera me“ und der Anklänge an das Totengeläut im „Postludium“ in den Timbres von Celesta, Glocken und Vibraphon.

Die Komposition ist neunsätzlich. Das Gewölbe, auf dem sie ruht, bilden drei in tonaler Beziehung stehende Orchesternummern: das „Präludium“ für Streicher, das durch den Ausbruch angestauter Dynamik überrascht. Im „Interludium“ für Bläser gelangt der Choral „Dies irae“ aus dem dritten Satz zur Verarbeitung. Das „Postludium“ in der Art von Totenglocken hebt sich von den vorangegangenen Orchesternummern sowohl durch die Statik als auch durch die Eigentümlichkeit des Klanges ab – speziell sind hier die Streicher ausgeklammert.

In der Musik gibt es keinerlei Spuren von Stilisierung – sie bleibt inspiriert von der verschwenderischen Phantasie des Komponisten. Jede Nummer wird mit einem besonderen, einmaligen Kolorit ausgestattet. Die Satzweise ist extrem knapp gehalten: das Übergewicht der Expositions- vor der Durchführungssphäre wird bestimmt durch die Markanz der musikalischen Themen.

Meines Erachtens deutet sich hier ein gewisser stilistischer Umschwung an. Strawinsky behauptete einst, daß die Harmonie eine brillante, aber kurze Geschichte habe. War nicht dieser Behauptung zum Trotz nach der langen Vorliebe für den Kontrapunkt in ihm das Heimweh nach der Harmonie aufgestiegen? Und hat er nicht deshalb auch während seiner langen, erschöpfenden Krankheit, die schließlich zum Tode führte, von neuem angefangen, Debussy zu hören und dabei „Pelleas und Melisande“ mehrere Male? Inwieweit diese Vermutung gerechtfertigt ist, bedürfte noch der Untersuchung. Auf jeden Fall hat die russische Musik nach Skrjabin keine so komplizierten, ungewöhnlichen und kristallklaren, nicht terzgebundenen Akkordbildungen gekannt, wie sie den Hörer an Strawinskis Spätwerken in ihren Bann schlagen.

Michail Druskin (Auszüge aus „Igor Strawinsky“, Reclam-Verlag, 1976)

DALLAPICCOLA: CANTI DI PRIGIONIA

In seinen ersten Werken schrieb der 1904 geborene italienische Komponist Luigi Dallapiccola im Wesentlichen tonal. Er verfolgte die Absicht, alte italienische Instrumental- und Madrigaltraditionen aufzunehmen, ohne aber einem Neuerungen verschlossenen Traditionalismus zu verfallen. So kam es allmählich zur stilistischen Einbeziehung der Zwölftontechnik, begonnen in den „Tre Laudi“, maßgeblich ausgeführt erstmals in zwei seiner innerlich

verwandten Schlüsselwerke: in der Oper „Il prigionero“ („Der Gefangene“) und in den 1938–1941 entstandenen „Canti di prigionia“ („Gesänge der Gefangenschaft“). Beide Werke reiften unter dem Eindruck der Kriegsergebnisse, die Dallapiccola als Trauma empfand. Der Ausweg der „Canti di prigionia“ ist der religiöser Demut. Schon die Auswahl der Texte macht dies deutlich: ein Gebet der Maria Stuart, eine Anrufung aus Boetius' „Trost der Philosophie“ und eine Meditation des Girolamo Savonarola über den Psalm 31. Musikalisch bestehen im Werk die Techniken der traditionellen tonalen Kompositionsweise und der Dodekaphonie nebeneinander – teils deutlich voneinander geschieden, teils miteinander verquickt. Der Chor ist zwölftönig notiert, während im Orchester das zentrale und alle drei Teile durchziehende Thema des Werkes immer wieder aufklingt: der Anfang der mittelalterlichen Sequenz „Dies irae, dies illae“, des Gesanges vom jüngsten Gericht aus der Feder Thomas von Celanos. Jeder der Teile des Triptychons besitzt dabei eine ganz spezifische kompositorische Architektur, deren Gepräge unter anderem von Dallapiccolas äußerst verfeinertem Sinn für Klangfarben bestimmt wird. Trotz kräftiger Akzente, klanglicher Aufschwünge, darf man in der Komposition nicht die lebenspralle Kraft und dramatische Spannung suchen, die man in Kompositionen mit religiöser Thematik etwa eines Bach, Brahms oder Penderecki (um nur drei Namen aus drei Jahrhunderten zu nennen) findet. In den „Canti di prigionia“ dominiert Verfeinerung und Kontemplation.

DURUFLE: REQUIEM

Für die Kompositionsweise des 1902 geborenen Franzosen Maurice Durufle waren zwei Umstände wesentlich mit entscheidend: Während seiner Ausbildung am Pariser Konservatorium, wo er unter anderem Schüler von Dukas war, festigte sich sein Sinn für eine traditionsorientierte, transparente Klangsprache. Als international bedeutender Organist bildete er seinen besonderen Nerv für Harmonik und Kontrapunktik. Der Reiz seiner Werke, unter denen Vokalwerke einen breiten Raum einnehmen, resultiert besonders aus der orgelgeschulten Harmonik und der Verwendung modalen Tonleitern, gewisse Parallelen lassen sich zum Stil Ollivier Messiaens ziehen. Durufles „Requiem“ entstand 1947, schnell wurde es das bekannteste Werk des Komponisten, nicht zuletzt durch den effektvoll ausgeführten kompositorischen Einfall, die Melodien

des alten katholischen Kirchengesanges, die Gregorianische Melodik zum im gesamten Werk bestimmenden Element zu machen. So entsteht eine reizvolle Archaik des Melodischen, aber auch der stilistisch damit verbundenen, farbigen Dreiklangsharmonik. Das Werk besteht aus 9 Teilen, die zum Teil kontrastierend gestaltet sind, tragende Säulen sind die Chor Teile, dazwischen eingebettet finden sich Nummern für Chor und Solo bzw. Soli. In allen Teilen zeigt Durufle, daß er die Möglichkeiten traditioneller Chormusik souverän zu handhaben versteht, das Spektrum des Gesanges reicht vom verinnerlichten Einzelgesang über breit ausufernde Polyphonie bis zu monumentalen homophonen (bzw. oktavparallelen) Chorführungen. Das instrumentarisch geschickt gehandhabte Orchester und die Orgel verbreitern die Polyphonie, schaffen massive harmonische Klangfundamente für den Chor oder wirken mit ostinaten Figuren sowie weit ausschwingenden, bewegten Ton-Linien treibend bei den besonders in den Chor nummern aufgebauten Steigerungen, so im triumphalen Aufschwung (bis zum *fff*) des „Sanctus“.

BARTOK: CANTATA PROFANA

Bartok beendete seine „Cantata profana“ 1930, in einer äußerst fruchtbaren Schaffensperiode, in einer Zeit aber auch, da sich unübersehbar der Faschismus über Europa ausbreitete. Schon damals erblickte Bartok im Faschismus eine gegen alle menschlichen Werte gerichtete Erscheinung. Er äußerte seinen Protest auf verschiedenste Weise, verfaßte 1931 einen Appell „Über die Integrität und Autonomie der Kunst“ zur Verteidigung Toscaninis, trug sich mit dem Entschluß, sich vom öffentlichen Musikleben zurückzuziehen. Mit seiner „Cantata profana“ artikulierte er erneut ein Ideal, wegen dessen er bereits im Ungarn der 20er Jahre Hetzkampagnen ausgesetzt war. In einem Brief formulierte er: „Meine eigentliche Idee aber, deren ich – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewußt bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Dieser Idee versuche ich in meiner Musik zu dienen, deshalb entziehe ich mich keinem Einflusse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen.“ (an Octavian Beu).

Die Idee zur „Cantata profana“ kam Bartok,

als er in Siebenbürgen rumänische Weihnachtslieder, sogenannte Kolinden sammelte. Ihre Texte stehen zum großen Teil in keinerlei Beziehung zum christlichen Weihnachten, sondern erzählen Legenden heidnischen Ursprunges. Eine dieser Legenden, von neun Brüdern handelnd, die solange in der Wildnis jagten, bis sie sich in Hirsche verwandelten, übersetzte Bartok ins Ungarische und machte sie zum Textbuch der „Cantata“. Die erste Strophe der Ballade berichtet, wie die neun Söhne von ihrem Vater nichts anderes als das Jagen lernen. Die zweite Strophe beinhaltet die lange Jagd im Wald und die zauberische Verwandlung. In der dritten macht sich der Vater auf die Suche nach den Söhnen und will einen Zauberhirsch töten. In der vierten Strophe, die eine furchtbare Drohung der Hirsche gegen den Vater beinhaltet, erfährt er, daß er auf einen seiner Söhne angelegt hat.

Die Musik der „Cantata profana“ bezieht sich stilistisch auf barocke Choraltraditionen, die ersten Takte beschwören unmittelbar den Eingangschor der Matthäuspasion: „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen“. Auch die Intonationen ungarischer und rumänischer Folklore spielen in der „Cantata“ eine wichtige Rolle, indes hat Bartok hier keine Originalmelodien verwendet. Die ersten beiden Strophen („Molto moderato“ und „Allegro molto“) sind zu einem fast die Hälfte des Werkes ausmachenden Satz verbunden. Nach der dramatischen Zäsur der Verzauberung schließt die dritte Strophe als Andante-Mittelteil an. Die vierte Strophe („Moderato“) greift dem Text entsprechend musikalisches Material der vorhergehenden auf und wirkt so auch als Reprise.

Die Uraufführung des Werkes erfolgte am 25. Mai 1930 durch das Sinfonische Orchester und den Chor des BBC in London.

Frank Geißler

hir-
nischen
ch ru-

winsky mit
von wahr-
ie musika-
gleichzeitig
her. Über-
des „Can-
herbe Ar-
“ ist Stra-
t nur des-
omposition
vieles aus
rfahrungs-
aufgenom-
ander ver-
fasciniert
h möchte
der Musik
ht sich auf
die sich in
ausgebildet
ne, zeitge-
che Bedeu-
n des Kla-
s irae“, des
des beben-
Streichern
wendung in
Libera me“
ngeläut im
n Celesta,

b.w.