

9. ZYKLUS - KONZERT 1987/88

9. ZYKLUS-KONZERT

PROGRAMMATISCHE MUSIK

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 30. April 1988, 19.30 Uhr

Sonntag, den 1. Mai 1988, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Antoni Wit, VR Polen

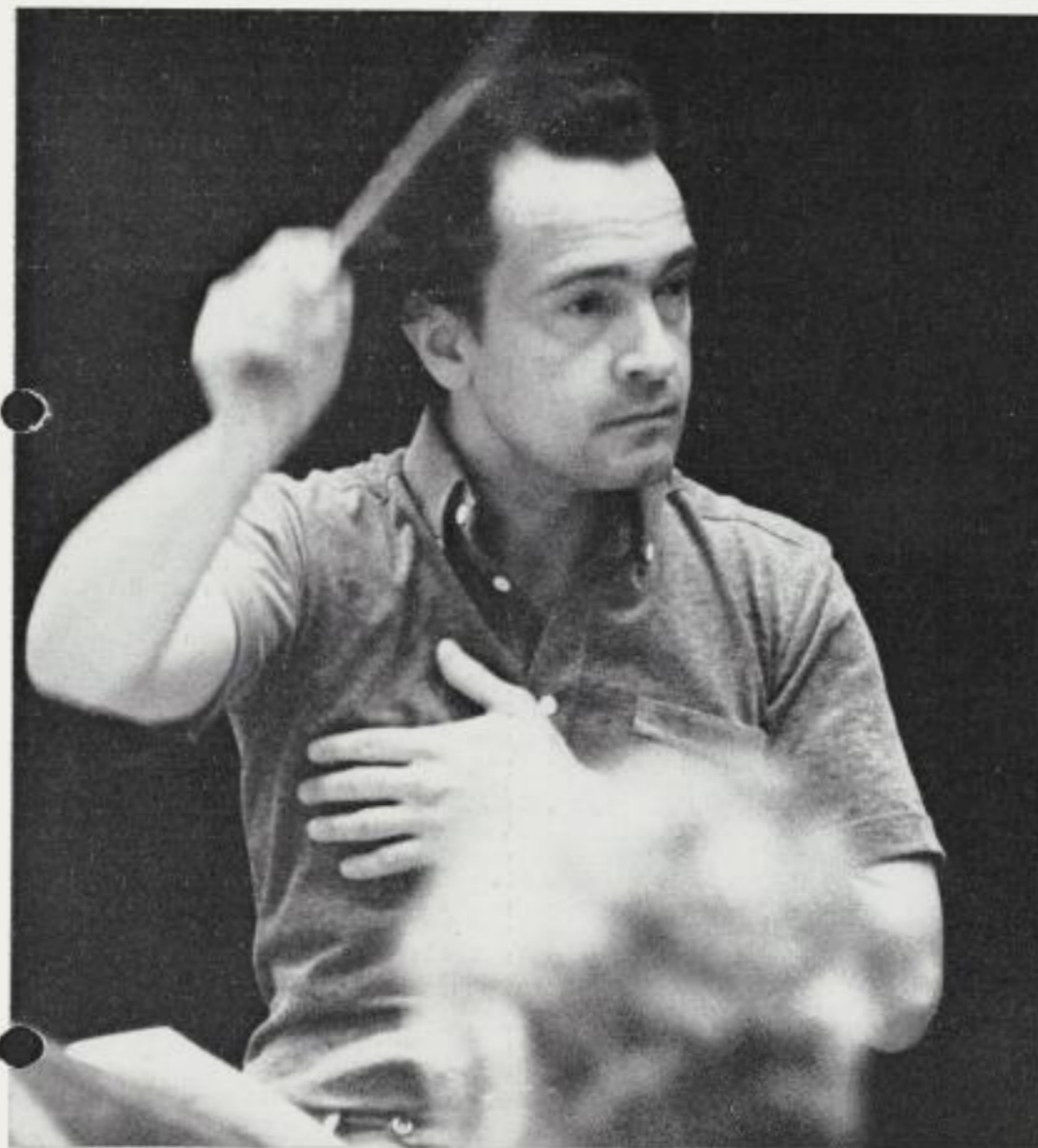
Solistin: Marioara Trifan, USA, Klavier

Krzysztof Meyer **Hommage à Johannes Brahms op. 59 (1982)**
geb. 1943 *Un poco sostenuta – Allegretto ma non troppo*

Maurice Ravel **Konzert für Klavier und Orchester G-Dur**
1875–1937 *Allegromente
Adagio assai
Presto*

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch **Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 47**
1906–1975 *Moderato – Allegro non troppo
Allegretto
Largo
Allegro non troppo*



ANTONI Wit wurde 1944 in Kraków geboren. Er studierte 1963–1967 an der Musikhochschule seiner Heimatstadt bei Henryk Czys (Dirigieren) und bei Krzysztof Penderecki (Komposition). Seine Ausbildung vertiefte er im Weimarer Musikseminar 1966 bei Arvid Jansons sowie 1967–1968 bei Nadia Boulanger und Pierre Dervaux in Paris. Neben seinen musikalischen Studien absolvierte er nach 1969 ein Jura-Studium an der Universität Kraków. 1970 teilte er sich den 2. Platz des Karajan-Wettbewerbes in Westberlin mit dem jungen sowjetischen Dirigenten Maris Jansons. Nach Assistenzjahren

bei Witold Rowicki an der Nationalphilharmonie Warschau war er 1970–1972 Dirigent der Philharmonie Poznań (seitdem auch ständiger Gastdirigent am Warschauer Opernhaus), 1973–1977 Chefdirigent der Philharmonie Pomorska Bydgoszcz, 1977–1983 Chefdirigent des Sinfonieorchesters des Rundfunks und Fernsehens Kraków und ist seitdem Chefdirigent des Großen Sinfonieorchesters des Polnischen Rundfunks und Fernsehens in Katowice. Mit den Dresdner Philharmonikern musizierte er bereits 1979, 1982, 1984 und 1986.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Krzysztof Meyer, der prominente polnische Komponist, Pianist und Musiktheoretiker, wurde 1943 in Kraków geboren. Er studierte an der Musikhochschule seiner Heimatstadt, an der er seit 1966 selbst lehrt (1972 Dozent und Prorektor), bei St. Wiechowicz, A. Fraczkiwicz und vor allem bei K. Penderecki, dem er besondere Anregungen verdankt. Seine Ausbildung vervollständigte er in den 60er Jahren bei N. Boulanger in Paris. Seit dieser Zeit etwa auch wurde – dank internationaler Auszeichnungen – sein inzwischen umfangreiches und vielfältiges kompositorisches Schaffen bekannt.

Nachdem sich Krzysztof Meyer zunächst mit der *Dodekaphonie* auseinandergesetzt hatte, traten in seiner 1. Sinfonie (1964) Klangstrukturen in den Vordergrund. In der 2. Sinfonie (1968) wurde dann *Aleatorik* bestimmend, während in den 70er Jahren – in weiteren zwei Sinfonien, einer Oper, in verschiedenen Solokonzerten, Kammer-, Klavier- und Vokalmusik – mathematische Kombinatorik und philosophische Orientierung als charakteristische Merkmale erschienen.

Des Komponisten Streben, einerseits Elemente der polnischen und westeuropäischen Avantgarde zu verschmelzen und andererseits heutiges musikalisches Denken gleichzeitig in die historische Kontinuität der Entwicklung, sozusagen in die Musikgeschichte einzubringen, erreichte nach der „Sinfonie in D-Dur im Stile Mozarts“ mit dem Orchesterwerk „Hommage à Johannes Brahms“ op. 59 einen weiteren Kulminationspunkt. Mit diesem im Auftrag der Hamburger Sinfoniker für die Feierlichkeiten zum 150. Geburtstag von Johannes Brahms geschriebenen und am 15. Mai 1983 in Hamburg uraufgeführten Werk – einer Huldigung für den großen Sohn der Stadt – bekannte sich Krzysztof Meyer in tiefer Verehrung zu dem deutschen Meister des 19. Jh. Er äußerte darüber: „Hommage à Johannes Brahms ist ein kurzes sinfonisches Stück. Die Anfangsepisode knüpft deutlich an die Einleitung der 1. Sinfonie des Schöpfers des „Deutschen Requiems“ an – nicht nur, was das Motiv anbetrifft, sondern auch die Instrumentation. Außer dieser deutlichen Analogie wird das Hauptmotiv des Werkes von einer ganzen Reihe von Klängen B – Re – A – H – Mi – Es gebildet, die gleichsam ein Musikogramm

des Namens des großen Komponisten ist. Die Musik von Brahms war mir immer sehr nah.“ So bietet die expressive Komposition, die einen großen, jedoch höchst differenzierten Orchesterapparat einsetzt, eine Reflexion Brahmschen Geistes, seines streng sinfonischen wie frei rhapsodischen Denkens. Krzysztof Meyer stellt jedoch die persönlichen Konflikte Brahms' den Auseinandersetzungen unserer Gegenwart gegenüber, aus der „Verfremdung“ gewissermaßen Eigenes entwickelnd und durchsetzend.

Das Konzert für Klavier und Orchester in G-Dur von Maurice Ravel gehört mit dem zur gleichen Zeit 1930/31 – entstandenen Konzert für die linke Hand zu den letzten und reifsten Kompositionen des großen französischen Komponisten. Es zeigt Ravel auf dem Höhepunkt seiner kompositionstechnischen und stilistischen Entwicklung. Am 7. März 1875 in dem Pyrenäenstädtchen Ciboure geboren, studierte er bei Gabriel Fauré und gelangte stark in die Einflußsphäre Claude Debussys. Gleich den Werken dieses großen musikalischen Impressionisten ist auch in den imponierenden frühen Kompositionen Ravels eine starke Auflösung der Form zugunsten schillernder Impressionen zu bemerken. Die Schulung an Rameau und Couperin („Le Tombeau de Couperin“), ein starker Hang zur tänzerischen Geste („La Valse“) und eine enge Verbundenheit mit der vitalen Folklore des benachbarten Spanien („Balero“!) lassen jedoch in seiner kompositorischen Entwicklung immer mehr eine klare Zeichnung und ein gestaltendes Formbewußtsein Raum gewinnen. Davon gibt das G-Dur-Klavierkonzert, für die berühmte Pianistin Marguerite Long geschrieben, deutlich Zeugnis ab. Ganz klare thematische Erfindungen sind zu beobachten, die in knapper und präziser Form spielerisch und viel Sinn für klangliche Delikatesse vorgetragen werden. Dabei fällt dem Soloklavier eine brillante Rolle zu. Die Harmonik atmet glasklaren romantischen Geist, fern jeder Schwülstigkeit und Überladenheit.

Den Ton des ersten Satzes – Allegro moderato – gibt ein heiteres Thema der Pikkoloflöte an. Das Soloinstrument trägt eine lyrische Stimmung hinein. Vor einer ausladenden kadenzartigen Solostelle des Pianisten steht eine klanglich interessante Hornkantilene, von raschen Holzbläserläufen begleitet. Dann setzt sich die heitere Anfangsstimmung wieder durch.



Die amerikanische Pianistin und Dirigentin MĂRIOARA TRIFAN stammt aus Los Angeles. Den ersten musikalischen Unterricht bekam sie von ihrem Vater, anschließend studierte sie am Curtis Institute of Music in Philadelphia bei Eleanor Sokoloff und an der Juilliard School in New York bei Rosina Lhevinne. Danach folgte das Studium bei Dieter Weber in Wien und Alfons Kontarsky in Köln. Weitere Anleitungen erhielt sie in Meisterkursen bei Vladimir Ashkenazy, Wilhelm Kempff und Jurga Bolet. Zwischen 1971 und 1981 gewann Mărioara Trifan nicht weniger als 19 Preise bei internationalen Klavierwettbewerben. Darunter sind die 1. Preise im Wettbewerb „Paloma O'Shea“ in

Santander (1975), der Mendelssohn-Preis in Berlin-West (1977), beim Ersten Internationalen Klavierwettbewerb in Tokio (1978), beim Festival und Wettbewerb in Maryland (USA; 1979) sowie der 2. Preis beim ARD-Wettbewerb in München (1980) zu erwähnen. Seither ist Mărioara Trifan in zahlreichen Klavierabenden und Orchesterkonzerten sowie im Rundfunk und Fernsehen in allen Kontinenten aufgetreten. Mit der Dresdner Philharmonie konzertierte sie erstmalig 1986. Seit 1985 ist die Künstlerin neben ihrer solistischen Karriere als Solorepetitorin mit Dirigierverpflichtung am Nationaltheater Mannheim tätig und gastiert immer häufiger auch als Dirigentin.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Von wunderbarer Ausgeglichenheit ist der zweite Satz – Adagio assai –, der durch einen ausdrucksvollen, liedhaft empfundenen Klaviersatz eröffnet wird. Die expressive Weise wird später vom Horn übernommen und von filigranartigen Klavierfiguren umspielt. Den konstanten Untergrund bildet eine ostinat durchgehende Achtelbewegung im Baß des Klaviers, die erst im vorletzten Takt verändert wird.

Von klassizistischer Heiterkeit erweist sich der letzte Satz – Presto. Nach einer schwirrenden Quintbewegung im Part des Solisten wechseln sich die Bläser mit einem kecken Thema ab. Eine $\frac{2}{8}$ -Episode ist von besonderer Brillanz. Der ganze helle, sonnige Satz ist von großer Durchsichtigkeit, von typisch französischer geistiger Prägnanz und Delikatesse.

Von Krzysztof Meyer, übrigens Präsident des Polnischen Komponistenverbandes und Mitglied des Programmkomitees des internationalen Festivals für neue Musik „Warschauer Herbst“, hörten wir eingangs ein Zeugnis seines kompositorischen Schaffens. Hier nun möge an dieser Stelle ein Auszug aus seiner 1973 geschriebenen Biographie Dmitri Schostakowitschs stehen, seiner bisher bedeutendsten musikschriftstellerischen Leistung, die der Leipziger Reclam-Verlag 1979 in deutscher Übersetzung vorlegte und mit der der Autor den großen sowjetischen Komponisten gegenüber „eine Dankesschuld abtrotten“ wollte „für alles, was er mir gab: für seine Musik und die von ihr ausgelösten Gemütsbewegungen, für seine Freundschaft, die er mir über 14 Jahre gewährte. Als ich das Buch schrieb – wie auch beim Komponieren überhaupt –, immer habe ich seine Worte im Sinn, die in einem seiner letzten Briefe an mich standen: „... das ganze Leben über sollten wir einzig und allein die Wahrheit sagen ...“

In den Sommermonaten des Jahres 1937 schuf Dmitri Schostakowitsch die in ungewöhnlich schnellem Tempo komponierte 5. Sinfonie d-Moll op. 47. Der gesamte dritte Satz der Sinfonie, das Largo, entstand in knapp drei Tagen, und manche Themen des Werkes offenbarten sich Schostakowitsch im Traum. Die 5. Sinfonie war seine Reaktion auf die Prawda-Kritik der Oper „Lady Macbeth von Mzensk“. Das betraf sowohl die musikalische

Sprache, die in der Sinfonie sehr vereinfacht, der Tradition verpflichtet ist, als auch den Ideengehalt des Werkes. Die Sinfonie wird gewöhnlich als „autobiographisch“ beziehungsweise als „lyrisches Tagebuch des Komponisten“ bezeichnet, Schostakowitsch selbst nannte sie „die schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf eine berechtigte Kritik: Thema meiner Sinfonie ist das Werden der Persönlichkeit. In diesem durchgehend lyrischen Werk will ich den Menschen mit all seinem Erleben zeigen. Im Finale versuche ich, die tragischen Motive der ersten Sätze in lebensvollen Optimismus aufzulösen ... In einer echten Tragödie, zum Beispiel in den Shakespeareschen Tragödien, wird eine positive Idee zum Leitmotiv ... Der kompositorische Arbeit an dieser Sinfonie ging eine lange innere Vorbereitung voraus. Vielleicht war deshalb auch der eigentliche Arbeitsprozeß an der Partitur verhältnismäßig kurz ... Die Sinfonie wurde nach dem Vorbild der klassischen sinfonischen Musik in viersätziger Form geschrieben. Sie ist ein typisches sinfonisches Werk und – wie mir scheint – verglichen mit meinen vorangegangenen Arbeiten im orchestralen Sinne ein Schritt weiter ... Sehr befriedigt bin ich über den dritten Satz, in dem es mir gelang, eine gewisse durchgehende Stimmung zu wahren. An diesem Satz sind nur Streich- und Holzblasinstrumente beteiligt. Die Blechbläser verschlaufen und sammeln Kraft für den vierten Satz, in dem ihnen viel Arbeit zuteil wird.“

Die Uraufführung der 5. Sinfonie fand am 21. Oktober 1937 in Leningrad anlässlich des zwanzigsten Jahrestages der Oktoberrevolution statt. Das Orchester der Leningrader Philharmonie dirigierte der damals am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn stehende Jewgeni Mrawinski. Der Erfolg des Werkes übertraf selbst den elf Jahre zurückliegenden Triumph der 1. Sinfonie. Als bald folgten zahlreiche Aufführungen der „Fünften“ in Leningrad, Moskau und anderen sowjetischen Städten. Im Ausland wurde sie erstmals in Paris gespielt, und zwar am 14. Juli des folgenden Jahres. Das neue Werk des sowjetischen Komponisten ging schnell ins Repertoire vieler Sinfonieorchester und der hervorragendsten Dirigenten ein. Im Verlauf eines halben Jahres führte es allein Leopold Stokowski einige Dutzend Male auf.

Die 5. Sinfonie ist eine Art Kompromiß, den Schostakowitsch nach den vorausgegangenen Attacken auf eine Reihe seiner früheren Wer-

ke einging. Dieser Kompromiß bewirkte jedoch kein negatives Resultat; der Komponist vermochte in erstaunlicher Weise die Vereinfachung der musikalischen Sprache und die Wahrung seiner großen Individualität in Einklang zu bringen. Eines ist aber sicher: Die 5. Sinfonie enthält, im Gegensatz zur „Lady Macbeth von Mzensk“ oder zur 4. Sinfonie, ganz zu schweigen von den früheren Werken bis zum Opus 20, keinerlei Experimente. Schostakowitsch vollzog hier eine beachtliche Auswahl der erworbenen Mittel, indem er sie mit großer Sparsamkeit, gestützt auf traditionelle, klassische formale Vorbilder einsetzte. Wie kaum ein anderes seiner Werke beeindruckt die 5. Sinfonie durch ihre kolossale Kraft, insbesondere in Ecksätzen, sie zeichnet sich auch durch eine unwahrscheinliche Vitalität und Dynamik aus. Sie enthält, außer im Scherzo, eine gewaltige emotionale Ladung und tiefe Tragik, die bis dahin lediglich im letzten Akt der „Lady Macbeth“ und in der 4. Sinfonie vorhanden waren. Das Pathos, das aus der Tradition Beethovens und Tschaikowskis herrührte, wird seitdem zur häufigen Ausdruckssphäre der Werke von Schostakowitsch. Das Groteske, so typisch für die frühen Kompositionen, kann nur in einigen Teilen des ersten Satzes und des Scherzos beobachtet werden.

Der erste Satz der Sinfonie hat ein langsames Tempo. Schostakowitsch schuf ihn im Rahmen der klassischen Sonatenform, fügte aber ein Leitthema von dramatischem Charakter hinzu, das die beiden übrigen, einander entgegengesetzten Themen begleitet. Unabhängig vom traditionellen Aufbau schuf der Komponist hier eine eigene Konzeption für die Entwicklung dramatischer Konflikte, die auf einem weitatmigen Anwachsen der Spannung bis zur mächtvollen, an der Grenze der Durchführung und der Reprise liegenden Kulmination beruht. Schostakowitsch führt die Aufmerksamkeit des Hörers zielsicher durch die von großer polyphonischer Meisterschaft gekennzeichnete Exposition der drei verschiedenen Themen. In der Durchführung aber überrascht er durch einen enormen Reichtum an Klangfarben; das Hinzukommen von immer mehr Instrumenten und die Beschleunigung des Tempos steigern deutlich die Spannung, die sich erst in der Coda dieses Satzes entlädt. In der Reprise überlagern einander zwei Themen, deren jedes gleichzeitig imitiert wird, was in der Partitur zwar kompliziert aussieht, aber beim Hören durch Einfachheit und Zweckmäßigkeit verblüfft.

Der zweite Satz, ein Scherzo, zeichnet sich ebenfalls durch große Einfachheit aus. Ähnlich wie in der 1. Sinfonie wurde er aus unkomplizierten, humorvollen Themen aufgebaut. Sein dreiteiliger Aufbau knüpft an die traditionellen Formen des klassischen Menuetts und Scherzos an, aber bei Schostakowitsch bildet diese Dreiteiligkeit nur einen Rahmen, innerhalb dessen eine ganze Skala verschiedener Themen, musikalischer Ideen und miteinander nicht verbundener Motive Platz findet, die die Form weitaus komplizierter und unkonventioneller gestalten. Mit geringen Ausnahmen wird das Orchester kammermusikalisch behandelt, der Komponist nutzt seine koloristischen Möglichkeiten, indem er nacheinander immer neue Instrumentalgruppen exponiert. Besonders interessant wirkt in der mittleren Partie die Zusammenstellung von Solovioline, Harfe und Violoncello, die pizzicato ein drolliges Thema des Trios einführen.

Am traditionellsten ist der dritte Satz. Der Komponist schuf hier eine spätromantische Musik par excellence, die sich auf die Sinfonik von Mahler, ja selbst von Sibelius beruft. Das Pathos dieses Satzes ist zweifellos völlig neu bei Schostakowitsch.

Das Finale knüpft in seinem Charakter teilweise an den ersten Satz der Sinfonie an. Bereits in den ersten Takten erscheint das Hauptthema düster, bewußt fast grob, jedoch voll innerer Kraft. Dieser Satz rollt ab wie eine Lawine; die mechanische Bewegung der Achtelnoten steigert nach den Eindruck einer ununterbrochenen Entwicklung, die erst nach der ersten Kulmination zusammenfällt. Wie das bei Schostakowitsch oft geschieht, bildet das zweite Thema (das Finale hat gewisse Analogien zur Sonatenform) keinen Kontrast zum ersten, sondern ist eine Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten der vorangegangenen Musik. Das kurze Verbindungsstück, eine Episode des Schlagzeugs solo, versetzt den Hörer in eine neue, völlig anders geartete Welt der Töne – ruhig, durchgehend pianissimo, etwas geheimnisvoll, bereiten sie die Reprise und Coda vor. In diesen beiden letzten Episoden des Finales steigert sich wieder die Spannung bis zur Schlußkulmination, in welcher noch einmal das Hauptthema erscheint – diesmal in einer lichten D-Dur-Tonart. Eine triumphale, optimistische Coda krönt das Werk.

Die Uraufführung der 5. Sinfonie durch Jewgeni Mrawinski hatte für Schostakowitsch keine geringe Bedeutung. Zwischen dem Dirigenten und dem Komponisten entwickelte sich eine



festen, langjährige Freundschaft. Im Jahre 1938 errang Mrawinski bei dem Allunionswettbewerb der Dirigenten einen ersten Preis, wonach er die Position des Chefdirigenten der Leningrader Philharmonie übernahm (die er bis zum Tode – 1988 – innehatte). Beinahe von Anfang an ihrer Bekanntschaft war Mrawinski ein glühender Verehrer und Propagandist von Schostakowitsch. Der hervorragende Dirigent sollte in Zukunft die Uraufführungen fast aller Werke des Freundes übernehmen, seine Interpretationen wurden beispielgebend für alle weiteren Aufführungen.

„Am besten lernte ich Mrawinski während der gemeinsamen Arbeit an meiner ‚5. Sinfonie‘ kennen“, schrieb der Komponist über den Freund. „Allerdings muß ich bekennen, daß mich anfangs die Arbeitsmethode Mrawinskis etwas befremdete. Mir schien, daß er zu viel Zeit und Aufmerksamkeit den Details und zu

wenig der Gesamtkonzeption widmete. Jeder Takt, jeder musikalische Einfall waren für ihn ein Problem, für alles forderte er von mir Aufklärung. Aber bereits am fünften Tag unserer gemeinsamen Arbeit begriff ich plötzlich die ganze Berechtigung dieser Methode. Seitdem begann ich, viel ernster an die eigene Arbeit heranzugehen, ähnlich wie es Mrawinski tat. Ich begriff, daß der Dirigent nicht nur wie eine Nachtigall zu singen hat. Das Talent muß mit einer langen und mühsamen Arbeit einhergehen.“

In Zusammenhang mit dem Erfolg der 5. Sinfonie wurde Schostakowitsch zum Professor berufen und übernahm eine pädagogische Tätigkeit am Leningrader Konservatorium. Anfangs lehrte er Instrumentation; aber schnell wurde ihm die Leitung einer Klasse für Komposition übertragen.

VORANKÜNDIGUNGEN:

Sonnabend, den 21. Mai 1988, 19.30 Uhr

Sonntag, den 22. Mai 1988, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele

Dirigent: Jiří Bělohlávek, CSSR

Solistin: Magdalena Rezler, VR Polen, Violine

Werke von Beethoven und Martinů

Sonnabend, den 28. Mai 1988, 19.30 Uhr

Sonntag, den 29. Mai 1988, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele

Dirigent: György Lehel, Ungarische VR

Solist: Lasar Berman, Sowjetunion, Klavier

Werke von Wagner, Grieg, Schnittke und Beethoven

Restkarten sind noch kurzfristig telefonisch zu bestellen bzw. an der Abendkasse erhältlich.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig

Chefdirigent: Jörg-Peter Weigle – Spielzeit 1987/88
Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 2,85 JtG 009-26-88
EVP –,25 M