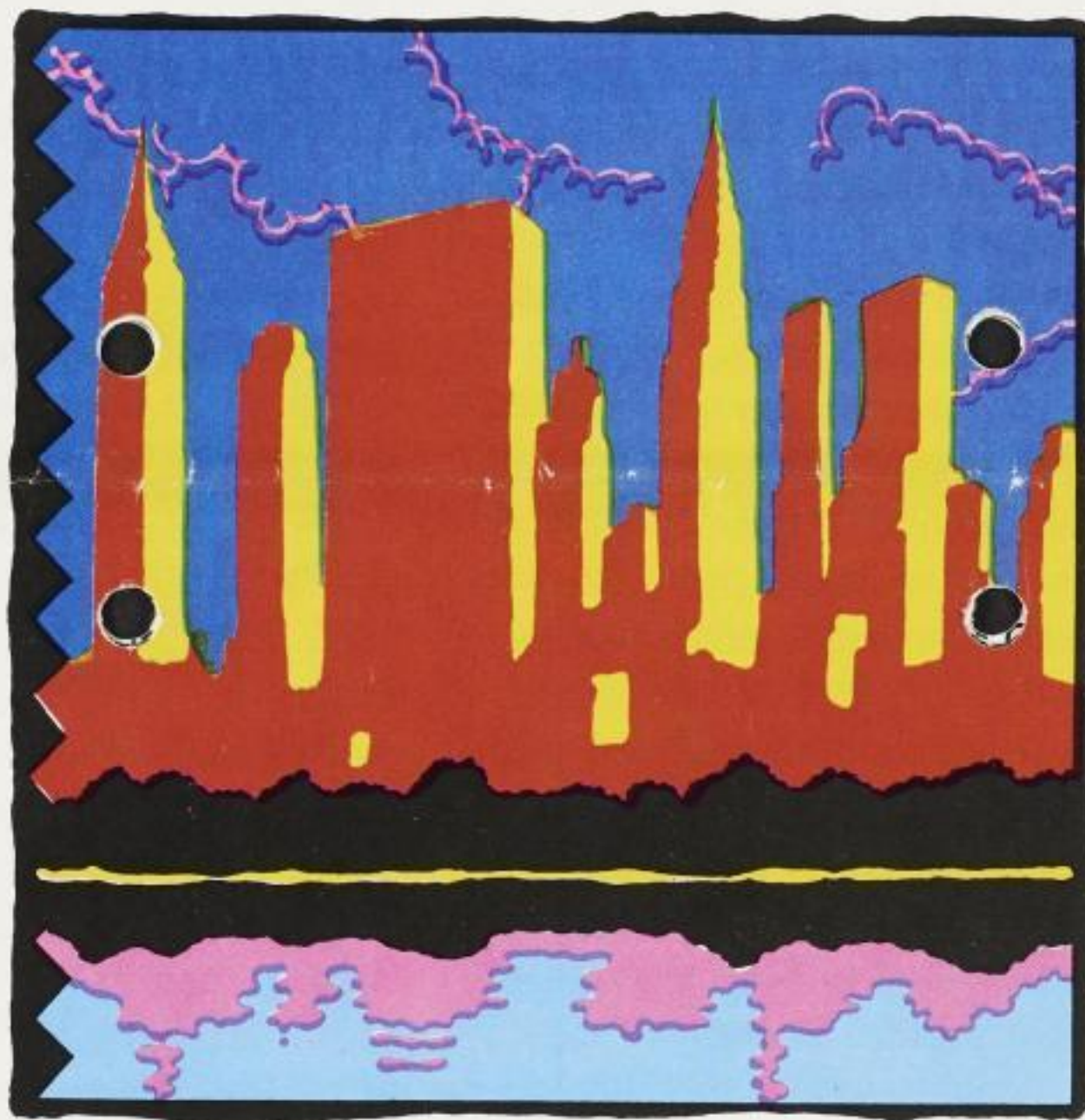




DRESDNER PHILHARMONIKER



MUSIKSOMMER IM PALAST

Die vielfältigen lateinamerikanischen Musiknationen und -kulturen entwickelten ihr Musikleben, wie wir es im europäischen Sinne verstehen, alle erst im 19. Jahrhundert. Dabei muß Brasilien (gefolgt von Argentinien) eine gewisse Vorreiterrolle zuerkannt werden. Schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts konnte sich Rio de Janeiro rühmen, mit seiner Hofmusikpflege, seinen Opernaufführungen und Orchester- sowie Solistenkonzerten berühmter europäischer Künstler das führende Musikzentrum des amerikanischen Doppelkontinents zu sein. Zudem war der Brasillaner A. Carlos Gomes (1836–1896) der erste lateinamerikanische Komponist, dessen Musik – vor der von Künstlern des 20. Jahrhunderts – in Europa bekannt und anerkannt wurde.

Dreh- und Angelpunkt der brasilianischen Musik aber ist **HEITOR VILLA-LÔBOS**. Obwohl 1887 geboren, ist er der Vater der modernen, „neutönerischen“ Musik Brasiliens. L. H. Correa de Azevedo prägte das Wort „Villa-Lôbos e a descoberta do Brasil“ (Villa-Lôbos und die Entdeckung Brasiliens), womit seine Bedeutung treffend gekennzeichnet ist. Er vereinte die Quellen, Kräfte und Strömungen des ungeheuer ausgedehnten Landes mit seiner weißen, roten und schwarzen Bevölkerung, deren ureigenen motivischen, melodischen, rhythmischen, landschaftlichen, psychischen und auch historischen Eigenschaften in seinem vielseitigen Schaffen zu einer brasilianischen Musik.

Aus Opposition gegen jeden akademischen Unterricht bildete Villa-Lôbos sich vorrangig autodidaktisch. Sein Hauptinstrument war das Violoncello. Besonders aber studierte er bei bekannten Volksmusikanten die Improvi-

sation von Begleitungen auf der Gitarre und die Melodik und Modulation des „choro“, einer damals beliebten Gattung der Volksmusik. Zwischen seinem 18. und 25. Lebensjahr führte er ein Wanderleben und lernte die Wurzeln der Folklore in ihren verschiedenen Erscheinungen kennen. Danach ließ er sich in Rio de Janeiro nieder und gab 1915 seinen ersten Abend mit eigenen Kompositionen, der ihm lebhaftere Anerkennung einbrachte. Später reiste er nach Europa, lebte und wirkte zwischen 1923 und 1930 hauptsächlich in Paris. 1930 nach Brasilien zurückgekehrt, wurde er im Auftrage seiner Regierung Organisator der Musikerziehung seines Landes. 1944/45 weilte er erstmals in den USA und dirigierte eigene Werke, die später sehr populär wurden.

Seine Entwicklung führte ihn zur Kontrapunktik Johann Sebastian Bachs, die er als „eine universelle folkloristische Quelle“ ansah. So entstanden nach 1940 mehr als ein Dutzend „Bachianas Brasilieras“, mehrsätzliche Suiten in kammermusikalischen und großen Orchesterbesetzungen, in denen er eine Synthese zwischen brasilianischem „roten“ und „schwarzen“ Folkloregeist und Bachscher Schreibweise anstrebte. In seiner letzten Schaffensperiode schrieb er vor allem virtuose Instrumentalkonzerte, die zu seinen besten Werken gehören. Seine Musik, zuerst zurückhaltend aufgenommen, erregte um 1925 in Paris bei der Avantgarde Begeisterung, später, als Villa-Lôbos' Werke populär wurden, galt er der Kritik als oberflächlich und anspruchslos. Fest steht, daß die besten seiner Werke, darunter fünf Opern, sieben Sinfonien, Sinfonische Dichtungen, Klaviermusiken, Liederzyklen, zehn Streichquartette und Choros, zu den besten Zeugnissen brasiliani-

scher Musik gehören und auch in Europa Anklang fanden und finden. Die „Bachianas Brasilieras Nr. 4“, für großes Orchester konzipiert, bestechen durch ihre sinnliche melodisch-harmonische Erfindung und ihre virtuose Orchestrierung. Ihr musikalischer Sinngehalt ist durch die Satzüberschriften allgemeinverständlich ausgewiesen.

Zwanzig Jahre jünger als Villa-Lôbos ist **CAMARGO GUARNIERI**. Er gehört bereits einer Komponistengeneration an, die sich, zwar in unserem Jahrhundert lebend, doch nicht von romantischen Klängen lösen konnte oder wollte. Ihnen eigen sind eine freizügige Harmonik, lineare Satztechnik und zum Teil eine harte Harmonik (die von Kennern auf negroide oder indianische Einflüsse zurückgeführt wird). Guarnieri ist nicht in Brasilien geboren, sondern stammt aus Sizilien und studierte in Paris bei Charles Koechlin. Im Gegensatz zu Villa-Lôbos zitiert er niemals originale Folklore. Er erfindet neue Melodien im Geiste „schwarzer“ oder „roter“ Einflüsse, ist aber überzeugt, daß die Harmonisierung solcher Melodien ihrem Geiste widerspreche und ihre Verarbeitung in kontrapunktischem Stil ihnen einzig und allein angemessen sei. Damit nähert er sich der Haltung von Villa-Lôbos in dessen „Bachianas Brasilieras“ Guarnieri schrieb Sinfonische Dichtungen, ländliche Tänze, eine komische Oper „Pedro Malazarte“, eine tragische Kantate „Der Tod des Fliegers“, viel Kammermusik, Chöre und Lieder. In seinen „Drei Tänzen für Orchester“ kommt das angedeutete Prinzip seiner Kompositionsweise aufs schönste zur

Geltung. Der „Brasilianische Tanz“ versucht eine Einheit von „roten“ und „schwarzen“ Einflüssen in neuem, eben „brasilianischen“ Gewande herzustellen, während der zweite dem Negeridiom verschrieben ist, der dritte hingegen, ein „Danza selvagem“, ein „Urwaldtanz“, seine Melodik und Rhythmik der Folklore der Urwaldindianer annähert. Für einen Könnner wie Guarnieri versteht es sich von selbst, daß das alles in glänzende Orchesterfarben getaucht ist und somit seine Wirkung nicht verfehlt.

Eine der vielseitigsten Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit – wenn nicht die überhaupt – ist **LEONARD BERNSTEIN**: Dirigent, Komponist, Pianist, Autor mehrerer Bücher, Lehrer, Fernsehstar, Show-man, Mäzen, Jazzenthusiast und noch vieles mehr. Der 25jährige wurde mit einem Schlag berühmt, als er am 14. November 1943 ohne Verständigungsprobe für den erkrankten Bruno Walter ein Konzert der New Yorker Philharmoniker leitete: „Leonard Bernstein am Pult ... Debüt eines Genies“, überschrieb die „New York Times“ am nächsten Tage ihre Kritik. Von 1945 bis 1948 Dirigent des New York City Symphony Orchestra, war er von 1958 bis 1969 Leiter der New Yorker Philharmoniker, um sich von da ab mehr seinem kompositorischen Schaffen zu widmen. Gastspiele führten ihn mit seinem New Yorker Orchester und den Wiener Philharmonikern in die Musikzentren der ganzen Welt. Auch als Operndirigent errang er sensationelle Erfolge an der Metropolitan Opera, der Wiener Staatsoper und an der Mailänder Scala. Seine Schallplatteneinspie-



SIEGFRIED STOCKIGT



GEORGE BYRD



DIE DRESDNER PHILHARMONIE

gehört schon längst in die illustre Reihe berühmter Dresdner Kulturinstitute wie Staatsoper, Staatskapelle und Kreuzchor. 1870 als „Gewerbehausorchester“ gegründet, entwickelte sich das Orchester im Verlauf seiner fast 120jährigen Geschichte zu einem Klangkörper von Weltruf. Prominente Gäste, Dirigenten wie Solisten, förderten seinen steilen künstlerischen Aufstieg: u. a. Pjotr I. Tschaikowski, Antonín Dvořák, Johannes Brahms, Hans von Bülow, Emil Sauer, Joseph Joachim, Eugen d'Albert, Richard Strauss, Felix Mottl, Sergej Rachmaninow, Fritz Kreisler. 1915 erhielt das Orchester den Namen „Dresdner Philharmonisches Orchester“ und 1924 die heute noch gültige Bezeichnung „Dresdner Philharmonie“. Vor allem der Holländer Paul van Kempen, von 1934 bis 1942 Chefdirigent, führte das Orchester zu Weltruf. Bereits einen Monat nach Beendigung des zweiten Weltkrieges musizierte das Orchester wieder. 1947 übernahm Prof. Heinz Bongartz die künstlerische Leitung der Dresdner Philharmonie, die er 17 Jahre innehatte. Seine Nachfolger waren Prof. Horst Förster, Prof. Kurt Masur, Prof. Günther Herbig und Prof. Herbert Kegel. Seit jüngster Zeit steht GMD Jörg-Peter Weigle an der Spitze des Orchesters, das in den letzten Jahrzehnten seinen Ruf als Spitzenorchester weiter festigen und auf vielen Auslandsreisen unter Beweis stellen konnte. So konzertierte es u. a. in allen sozialistischen Ländern, in der BRD, Dänemark, Frankreich, Großbritannien, Italien, Japan, Österreich, Schweden, Spanien und in der Schweiz. Die Namen der Gastdirigenten und Solisten, die heute mit dem Orchester musizieren, entsprechen seinem hohen künstlerischen Rang. Seit 1969 hat die Dresdner Philharmonie ihre Heimstatt im Dresdner Kulturpalast und gibt dort jährlich rund 100 Konzerte.

lungen z. B. der Sinfonien Gustav Mahlers besitzen exemplarischen Charakter.

Auch der Komponist Bernstein konnte schon bald auf der Erfolgsleiter ganz nach oben klettern: Sein viertes Musical, „West Side Story“, wurde zum Weltenerfolg und erlebte allein am Broadway 734 Aufführungen. Dieser Erfolg bewirkte aber auch, daß die anderen Werke Bernsteins – Lieder, Suiten, Sinfonien, Bühnenmusiken, Opern, Ballette und Musicals – unverdient in den Hintergrund gedrängt wurden. In all seinen Werken hat er es fertiggebracht, die schwer vorstellbare Gratwanderung zwischen E(rnster)- und U(nterhaltung)-Musik zu meistern, ohne abzustürzen. Vor nicht allzu langer Zeit formulierte die „Sunday Times“ treffend: „Die Homogenität der Arbeitsleistung Bernsteins war für alle eine große Lehre. Die Jazz- und Popelemente in den konzertanten Werken sind der natürlichste Ausdruck von musikalischer Sympathie, für die normale Kategorien und Schranken nicht existieren. Seine Bühnenwerke und seine Sinfonien sind Produkte einer Gesinnung und einer Sprache.“

Die Idee zur „West Side Story“ reicht bis ins Jahr 1949 zurück, an ihre Verwirklichung konnte Bernstein jedoch erst 1956 gehen. In jenem Jahr schreibt er in einem „West Side Story“-Logbuch: „... ‚Romeo‘ muß um ein Jahr verschoben werden. Man weiß nie, wozu so etwas gut ist: Ein Ding wie dieses sollte gründlich gesalzen, gepökelt, geräuchert und lange abgelagert sein, ehe man es hervorholt. Überhaupt: Es ist ein derart problematisches Werk, daß es nicht abgelagert genug sein kann. Das Hauptproblem: die feine Scheidewand zwischen Oper und Broadway zu

finden, zwischen Wirklichkeit und Dichtung, zwischen Ballett und bloßem Tanz, zwischen Abstraktion und Abbildung.“

Die Handlung ist ein moderner „Romeo und Julia“-Stoff, nur daß die Rivalität der beiden Familien Montague und Capulet hier ins Zeitgenössische transponiert ist: Zwei jugendliche Banden bekämpfen sich schonungslos. Im Mittelpunkt steht das Liebespaar Tony und Maria, den rivalisierenden Parteien angehörend. Bernsteins faszinierende Musik verschmilzt Sinfonisches mit den Mitteln des Jazz, lateinamerikanische Folklore und Popmusik ebenso einbeziehend. Das Tänzerische in der Musik dominiert, da die Handlung zum großen Teil durch Tanz dargestellt wird. Daß die „Sinfonischen Tänze“ ein Eigenleben zu führen imstande sind, beweist jede konzertante Aufführung aufs neue. Blues, Mambo, Cha-Cha-Cha, aber auch sinfonische Formen wie eine Fuge (Frenetischer Tanz) deren Thematik eng der Zwölftonmusik verwandt ist, über ein Scherzo bis hin zu wilden, grausamen Tanzrhythmen – Bernstein verwendet alle tänzerischen Elemente gleichermaßen virtuos, schreckt vor klanglichen Härten nicht zurück. Das erlesene Orchestergewand schuf er in Zusammenarbeit mit den jazz- und poperfahrenen Sid Ramin und Irwin Kostal.

1938 schrieb Arnold Schoenberg über **GEORGE GERSHWIN**: „Mir scheint es unbezweifelbar, daß Gershwin ein Neuerer war. Was er mit Rhythmus, Harmonie und Melodie getan hat, ist nicht nur Stil. Es unterscheidet sich grundsätzlich von allem Manierismus

mancher ernsthafter Komponisten.“ Und Leonard Bernstein 1973 im Vorwort zu einem Gershwin-Buch: „Die hohe Musikkritik hat Gershwin ganz einfach nicht in ihr Namensregister bedeutender Komponisten aufgenommen ... und es fällt ihr nicht schwer, seine Werke samt und sonders in Grund und Boden zu verdammen. Die ‚Rhapsody in Blue‘ etwa ist ein Paradestück für strukturelle Unzulänglichkeiten: Sie ist eine Aneinanderreihung von Episoden, deren einziger flüchtiger Zusammenhalt in künstlichen Übergängen, gekünsteltem Tonartwechsel und Kadenzen aus zweiter Hand besteht. Es ist aber nicht so wichtig, was an dieser Rhapsodie falsch ist; wichtig ist, was an ihr stimmt. Und was stimmt, ist, daß jede dieser unzulänglich aneinandergereihten Episoden in sich melodisch inspiriert ist, harmonisch echt, rhythmisch authentisch ... es war kein geringerer als Arnold Schoenberg, dieser Meister der Form und der Struktur, der ‚das Authentische‘ in Gershwins Musik erkannt hat.“ Gershwins Ziel war, eine künstlerisch wertvolle, volkstümliche Musik zu schreiben, die von allen Amerikanern, ob schwarz oder weiß, als ‚ihre‘ Musik verstanden würde. Und das ist ihm ganz offensichtlich gelungen. Hier die Geschichte der „Rhapsody in Blue“: Paul Whiteman, der großartige Jazzmusiker, gab Gershwin den Auftrag, für ihn und sein Orchester ein großes Stück „in a jazz idiom“ zu schreiben. Gershwin zeigte anfänglich keine große Lust für dieses Vorhaben. Er hatte noch keine Note geschrieben, als er in einer der größten amerikanischen Tageszeitungen, der „New York Herald Tribune“, las, er arbeite an einem Stück für großes Orchester. Verärgert setzte er sich mit Whiteman in Verbindung, um ihm

den Auftrag zurückzugeben, machte sich nach längerem Hin und Her aber doch an die Arbeit. Die Form der Rhapsodie gab ihm formal Bewegungsfreiheit. Von ihrem Inhalt sagte er: „Ich hörte sie gleichsam als musikalisches Kaleidoskop Amerikas – unseres ungeheuren Schmelztiegels, unserer typischen nationalen Eigenheiten, unseres Blues, unserer großstädtischen Unrast.“ So sollte das Stück auch „American Rhapsody“ heißen. Gershwins Bruder Ira hatte um diese Zeit eine Ausstellung von Bildern des Impressionisten Whistler gesehen, die Titel wie „Nocturne in Blau und Grün“ oder „Harmonie in Blau“ führten. Er behauptete, diese Stimmungen in Georges Musik wiederzufinden – so kam es zu dem Titel „Rhapsody in Blue“. Gershwin schuf eine Fassung für zwei Klaviere und überließ – wie immer – seinem Freund Ferde Grofé die Instrumentation. Der kannte die Eigenheiten jedes der dreißig Mitglieder des Orchesters von Paul Whiteman, das für die erste Aufführung der „Rhapsody“ um neun Musiker verstärkt wurde, und schrieb jedem seinen Part sozusagen „nach Maß“. Am 12. Februar 1924 erfolgte die Uraufführung mit unvorstellbarem Erfolg. Vielen Amerikanern erschien dieser Tag als die Geburtsstunde einer echten amerikanischen Musik, und der junge Komponist wurde beispiellos gefeiert. Und überall, wo heute das Glissando der Klarinette als Auftakt zur „Rhapsody“ erklingt, ist ihr der Erfolg noch genau so sicher wie 1924.



GEORGE BYRD

1926 in North Carolina geboren, studierte ab 1947 in der Juillard School of Musik in New York und setzte 1951 seine Studien am Conservatoire Nationale de Musique in Paris fort. Anschließend war er Gastdirigent in Frankreich, Belgien, der Schweiz, Jugoslawien, England, Norwegen, Dänemark und in der BRD. 1955 besuchte er einen Meisterkurs bei Herbert von Karajan in Luzern. 1963 gründete er im Auftrag der UNESCO und der äthiopischen Regierung das erste Symphonie-Orchester Schwarz-Afrikas in Addis Abeba. 1967 kehrte er nach New York zurück und übernahm die Leitung des „American Ballet Theatre“. Von 1973 bis 1976 lehrte er als Leiter einer Dirigentenklasse und von Meisterkursen an der Brasilianischen Bundesuniversität Salvador de Bahia. Seit 1977 wieder in Europa lebend, dirigiert er seitdem bei den führenden Orchestern in vielen Ländern mit großem Erfolg. George Byrd gastierte mit der Dresdner Philharmonie bereits im August 1987 in mehreren Konzerten im Großen Saal des Palastes der Republik.

SIEGFRIED STÖCKIGT

Der 1929 geborene Künstler studierte ab 1946 an der Musikhochschule Leipzig. Nach erfolgreichem Debüt in Klavierabenden und Orchesterkonzerten übernahm er 1952 eine Dozentur an der Hochschule für Musik Berlin, an der er seit 1968 eine Professur für Klavierspiel wahrnimmt. Neben anderen Wettbewerbspreisen errang er u. a. den 1. Preis beim Internationalen Pianisten-Wettbewerb in Genf. Konzertreisen führten Siegfried Stöckigt in alle sozialistischen Länder, nach Schweden, Frankreich, Österreich, in die BRD, nach Süd- und Mittelamerika und nach Vorderasien. Rundfunk- und zahlreiche Schallplattenproduktionen machten seinen Namen weithin bekannt. Außer seiner Lehr- und Konzerttätigkeit komponiert er Kammer-, Konzert- und auch Unterhaltungsmusik. 1966 wurde er mit dem Kunstpreis, 1974 mit dem Nationalpreis der DDR ausgezeichnet. Siegfried Stöckigt gehört zu den führenden Pianisten unseres Landes.

Veranstaltungen vom 27. bis 31. August 1989

Herausgegeben vom Palast der Republik
Abteilung Öffentlichkeitsarbeit/Besucherpolitik
Text: Hans Bitterlich · Fotos: PdR/Bark · Gestaltung: Bert Hülpiusch
Druck: Druckkombinat Berlin
Ag-Nr.: 161/86/89 · 6196
EVP: 2,00 M

PALAST DER REPUBLIK/GROSSER SAAL