



5. ZYKLUS-KONZERT 1990/91

5. ZYKLUS-KONZERT
JEAN SIBELIUS

Sonnabend, den 9. Februar 1991, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonntag, den 10. Februar 1991, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Aldo Ceccato

Jean Sibelius
1865–1957

Sinfonie Nr. 4 a-Moll op. 63

Molto moderato quasi Adagio
Allegro molto vivace
Largo
Allegro

PAUSE

György Ligeti
geb. 1923

Atmosphères
für großes Orchester
Molto sostenuto

Igor Strawinsky
1882–1971

Petruschka – Burleske Szenen in vier Teilen

I. Fastnacht und Jahrmarktstreiben (Vivace) –
Russischer Tanz (Allegro giusto)

II. Petruschka (Impetuoso)

III. Der Mohr (L'istesso tempo) – Walzer (Lento
cantabile)

IV. Fastnacht und Jahrmarktstreiben (Tempo
giusto) – Tanz der Ammen (Allegretto) – Der
Bauer und der Bär (Poco accelerando – Tempo
giusto) – Zigeuner und Kaufmann – Tanz der
Kutscher (Allegro moderato) – Tanz der Mas-
ken (L'istesso tempo ma poco a poco agitato)
– Streit des Mohren mit Petruschka (Meno mos-
so) – Petruschkas Tod (Lento; Lamentoso) –
Polizei und der Gaukler (Più mosso) – Erschei-
nung von Petruschkas Geist

Klavier: Arkady Zenzipér



ALDO CECCATO, 1934 in Mailand geboren, studierte am Mailänder Konservatorium, an der Musikhochschule in Westberlin (Dirigieren bei E. Lindemann, Komposition bei B. Blacher) sowie 1960–1963 an der Accademia Chigiana in Siena bei S. Celibidache, den er auch als Assistent auf Reisen begleitete. Zunächst als Pianist hervorgetreten, debütierte er 1963 bzw. 1964 als Konzert- und Operndirigent in Mailand. Seitdem hat er eine große internationale Dirigentenkarriere angetreten mit ständigen Gastspielen bei den großen Orchestern Westeuropas und in den USA (z. B. in Berlin, Wien, Madrid, Rom, Mailand, Paris, London, New York, Cleveland, Philadelphia, Boston, Chicago, San Francisco), ferner in Kanada, Japan, Israel und Südamerika sowie an führenden Opernhäusern Italiens, Frankreichs, Großbritanniens, Österreichs, Deutschlands, der ČSFR und der USA und bei internationalen Festspielen in Edinburgh, Wien, Prag und Bergen.

1973–1977 war er Leiter des Detroit Symphony Orchestra, 1975–1983 Chefdirigent des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg und hatte ab 1978 zugleich eine Professur für Dirigieren an der Hamburger Musikhochschule. 1985 wurde Aldo Ceccato Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Philharmonischen Orchesters Bergen und zugleich Chefdirigent des Rundfunkorchesters Hannover des Norddeutschen Rundfunks. Seit 1990 ist er Chefdirigent der Slowakischen Philharmonie Bratislava. Aldo Ceccato, der Ehrendoktor der Eastern Michigan University ist, wurde 1981 zum Commendatore (Ordensritter) der Republik Italien ernannt und erhielt 1983 vom Hamburger Senat die Johannes-Brahms-Medaille. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen verbreiten den Ruf des Künstlers auch außerhalb der Konzertsäle und Opernhäuser. Wir begrüßen ihn seit 1980 zum vierten Mal am Pult der Philharmoniker.

ZUR EINFÜHRUNG

Jean Sibelius begann mit der Arbeit an seiner 4. Sinfonie a-Moll op. 63, die von der Sibelius-Forschung als der Gipfelpunkt seines gesamten sinfonischen Schaffens angesehen wird, im Frühling des Jahres 1910. Die Partitur gewann nur langsam Gestalt, sie begleitete den Komponisten auf seinen Reisen, als er in Norwegen, in Berlin und Leipzig und schließlich – im Februar 1911 – in Göteborg, Riga, Libau und wieder in Berlin dirigierte. Als Sibelius in die Heimat zurückkehrte, war die Sinfonie vollendet. Im April 1911 fand die Uraufführung in Helsinki statt. Doch Kritik und Publikum verhielten sich zurückhaltend – erst viel später fand die schwermütige Grübelei und introspektive Kontemplation des Werkes verdiente Würdigung und Anerkennung; in unseren Konzertsälen freilich ist die Sinfonie wie so manches Meisterstück des großen Finnen bis heute so gut wie unbekannt geblieben.

Die 4. Sinfonie gehört Sibelius' zweiter Schaffensperiode an, in der sich gegenüber dem vorausgegangenen Schaffensabschnitt der Wille zu immer größerer Einfachheit und Sparsamkeit der Ausdrucksmittel, zu strengerer Begrenzung der orchestralen Kräfte und zur Konzentration der Form durchsetzte. Die eruptive Leidenschaft etwa der – bei uns verhältnismäßig bekannten – 1. und 2. Sinfonie ist in der „Vierten“ reifer Selbstbeherrschung und subtiler Zurückhaltung gewichen. Der Komponist bringt die geheimsten Stimmen seines Inneren zum Tönen. Eine einzigartige, tief ergreifende Ausdruckskraft kennzeichnet die Sinfonie, deren Instrumentation sich aller äußerlicher Effekte begibt (weswegen man sie auch die „Borkenbrotsinfonie“ genannt hat).

Was Richard Strauss gleichzeitig im Bereich des Musikdramas durchführte, verwirklichte Sibelius auch in seiner 4. Sinfonie: betonter Ausdruck des Individuums und der Selbstanalyse. Indem der Finne damit einen letzten Gipfel der Romantik schuf, die künstlerischen Ziele eines versinkenden Zeitalters zuspitzte und komprimierte, bot er zugleich erstmalige und überraschende Ausblicke auf Neues. Wie in der „Elektra“ von Strauss (1909) führte Sibelius in der „Vierten“ das Tonmaterial an die Grenze der Tonalität. Der Komponist arbeitete hier nicht mehr mit deutlich abgegrenzten Themen, sondern mit entwicklungssträchtigen, thematischen Keimzellen. Diese thematische Zelle, wie sie sich in den vier Tönen der Einleitung im Umfange einer

übermäßigen Quarte äußert, geht durch das ganze Werk und bestimmt die nach organischen Gesetzen wachsende sinfonische Form – ein Arbeitsprinzip, das den Komponisten unserer Zeit viel gegeben hat. Neben den formalen Überraschungen ist für die 4. Sinfonie noch eine eigentümliche, die Taktstriche auslöschende, stark synkopierte Rhythmik charakteristisch. Die Tritonus-Spannung der thematischen Keimzelle schafft einen einzigartigen Zusammenhang der vier Sätze der Sinfonie.

Knapp und wesentlich ist der langsame erste Satz angelegt, der wohl kein Gegenstück in der Orchesterliteratur hat. Das Solocello führt das Hauptthema ein, dessen Grundstimmung bittere Einsamkeit und Grübelei ist. Die nachfolgenden Sätze stehen nicht nur in einem formalen Zusammenhang zum ersten, sondern weisen auch eine innere Verwandtschaft in der Stimmung auf, ohne daß die thematische Selbstständigkeit der einzelnen Teile aufgegeben wäre. Besonders typisch für Sibelius' sinfonischen Stil ist das Finale, in dem kleine „Melodiesplitter“ und Motive eingeworfen werden, die ganz allmählich zu einer organischen Ganzheit verwachsen.

Mit der Uraufführung des Orchesterstücks „Apparitions“ beim Kölner Weltmusikfest der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) 1960 rückten Person und Werk des Komponisten György Ligeti erstmals in den Brennpunkt neuerer Musikgeschichte. Die Premiere trug alle Anzeichen des Ungewöhnlichen. Ungewöhnlich nicht nur, daß da ein Siebenunddreißigjähriger „debütierte“, ein Komponist von umfassender Metierkenntnis und langjähriger Unterrichtspraxis, zudem ein Theoretiker und Volksmusikforscher von Rang. Ungewöhnlich auch, daß einer, der bereits ein Œuvre von über siebenzig Titeln (Klavierstücke, Lieder, Chöre, Kammer- und Orchestermusik) vorweisen konnte, unter willentlicher Verleugnung des bisher Geschaffenen einen neuen Anfang wagte. Ungewöhnlich schließlich, daß ein Außenseiter, ein Emigrant, ein Neuling im Kreis der „Darmstädter/Kölner Schule“ mit soviel Selbstbewußtsein wie Entdeckerfreude und Risikobereitschaft antrat, die etablierte Avantgarde das Staunen zu lehren. Der historische Zeitpunkt war freilich überaus günstig. Als Ligeti 1956 aus Ungarn in den Westen kam – seit 1959 lebte er mit österreichischer Staatsangehörigkeit in Wien, 1973 übernahm er die Leitung einer Kompositionsklasse an der Hamburger Musikhochschule –, hatten Theorie und Praxis der seriellen Musik ihren Höhepunkt rigider Dogmatik bereits überschritten. Mit dem

Scharfblick des nicht selbst Verstrickten diagnostizierte er an Werken seiner Kollegen Nono, Boulez, Stockhausen, Pousseur, daß die Logik des seriellen Verfahrens in eine Sackgasse geführt hatte, aus der sich kein Ausweg im Sinne kontinuierlicher Evolution mehr zeigte. Und aus solcher zunächst theoretisch formulierten Kritik, die in Kreisen der Avantgarde nahezu schockhafte Reaktionen auslöste, entwickelte er sein sehr persönliches Konzept kompositorischen Neubeginns.

„Beim Komponieren der „Apparitions“ (1958/59), schrieb Ligeti im Uraufführungskommentar, „stand ich vor einer kritischen Situation: Mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung in der Harmonik auf; der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferenter. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit. Durch die Beseitigung der Intervallfunktion wurde der Weg frei zum Komponieren von musikalischen Verflechtungen und Geräuschstrukturen äußerster Differenzierung und Komplexität. Formbildend wurden Modifikationen im Inneren dieser Strukturen, feinste Veränderungen der Dichte, der Geräuschhaftigkeit und der Verwebungsart, das Einanderablösen, Einanderdurchstechen und Ineinanfließen klingender ‚Flächen‘ und ‚Massen‘. Zwar verwendete ich eine strenge Material- und Formorganisation, die der seriellen Komposition verwandt ist, doch war für mich weder die Satztechnik noch die Verwirklichung einer abstrakten kompositorischen Idee das Wichtigste. Primär waren Vorstellungen von weitverzweigten, mit Klängen und zarten Geräuschen ausgefüllten musikalischen Labyrinthen.“

Diese Einführung ist für Ligetis Stil, seine Denkweise und Arbeitsmethode in zweifacher Hinsicht bezeichnend. Zum einen verweist sie auf eine spezifische Begabung, außermusikalische Phänomene – zumal optische und taktile Reize – in akustische umzusetzen, zu Farben, Formen und Materialien Klänge zu assoziieren; solcher Hang zur Synästhesie durchdringt Ligetis Komponieren bis ins Detail, verleiht seiner Musik – fernab aller tonlicher Programmatik – eine Aura von Plastizität und Bildhaftigkeit, etwas unmittelbar Einleuchtendes. Zum anderen aber belegt diese Notiz, daß Ligeti, wo er kritische Einsicht dingfest gemacht

hat, mit Mut und untrüglichem Spürsinn das konzessionslos Neue suchte.

Das zeigt, deutlicher noch, das folgende kurze, im Auftrag des Südwestfunks Baden-Baden geschriebene Orchesterstück „Atmosphères“, das seit dem Sensationserfolg der Uraufführung unter Hans Rosbaud bei den Donaueschinger Musiktagen 1961 nichts von seiner frappierenden Wirkung eingebüßt hat. „Apparitions“ ist noch von einer Art rudimentären Entwicklungslogik bestimmt: Vor dem dichtgefügtten Klanggrund zeichnen sich (der Titel verweist darauf) „Erscheinungen“ ab, die jäh aufzucken, leuchten, verlöschen – Impulse, die den scheinbar stagnierenden Klang unmerklich modifizieren. „Atmosphères“ tilgt selbst den Schein solcher Wechselwirkung. Ligeti hatte hier sein Vokabular noch strenger gesichert und alle insgeheim traditionellen Formrelikte ausgemerzt. Er verzichtete völlig auf Intervallprägnanz, rhythmisches Profil, durchhörbare Zeichnung und konzentrierte sich auf die Komposition des Klangs selbst, seiner Farbigekeit und seiner Dichte, seines äußeren Volumens und seiner internen Textur. Aus der Verflechtung einer Vielzahl (die Partitur umfaßt 87 Systeme) von gesondert geführten, aber minuziös ineinander verzahnten Stimmen resultiert eine „übersättigte“ polyphone Struktur von irisierender Statik. Ligeti hat für diese Satztechnik den Terminus „Mikropolyphonie“ geprägt. Das ganze Stück besteht sozusagen nur noch aus „Hintergrund“, aus einem gleichmäßig den ganzen Klangraum ausfüllenden, äußerst feinfaserigen Gewebe.

Die allgemeine Wertschätzung, die Ligeti heute genießt, leitet sich zu einem nicht geringen Teil von diesem Orchesterstück her, dessen frappante Wirkung sich seit der Uraufführung stets aufs neue bestätigte. Ein scheinbar stehender vieltöniger Clusterklang (d. h. ein dichter Block benachbarter Halbtöne) gerät allmählich in Bewegung, variiert schrittweise seine Klangbreite und verlagert sich bis in extreme Höhen und Tiefen. Dabei gewinnen Dynamik und Klangfarbe als Folge der Clusterintensität eine in diesem Ausmaß bisher nicht bekannte formbildende Kraft. Nicht mehr individuelle Stimmen und isolierte Instrumentalfarben lassen sich unterscheiden, sondern nur noch kompakte Stimmbündel. Eine Vielzahl von Einzelementen summiert sich zu flimmernden und changierenden Klangflächen, die dem Hörer Assoziationen zu sphärischen Vorgängen geradezu aufdrängen. Besondere Spannungspunkte der aus 22 direkt verbundenen Abschnitten bestehenden Partitur: ein Abstürzen

extrem hoher, schmerzhafter greller Piccolo-Töne zum extrem tiefen Kontrabaßregister; gleich darauf ein weitausholendes, sich steigendes konzentrisches Zusammenballen aller solistischen Streicher in Form eines 56stimmigen Kanons; schließlich ein kaum merkliches Verdämmern wogender Flageolett-Glissandi der Streicher in den Resonanzklängen tiefer, im Innern des Instruments angeriebener Klaviersaiten.

Eines der meisterlichsten, ja genialsten Werke Igor Strawinskys ist das gemeinsam mit Alexander Benois geschaffene Ballett Petruschka, das 1911 in Paris uraufgeführt wurde und 1947 vom Komponisten nochmals überarbeitet, in der Instrumentation aufgelichtet, in der rhythmischen Notierung vereinfacht wurde. Diese revidierte Fassung der Partitur bildet den Schlußteil unseres heutigen Konzertes. Ursprünglich hatte Strawinsky eine Art Klavierkonzert schreiben wollen (erst in der Fassung von 1947 wurde die Verwendung des Klaviers ausgeglichen und überzeugender in das bisherige Klangbild eingefügt). Dabei war die Assoziation einer entfesselten Puppe entstanden, die „durch ihre diabolischen Sprünge das Orchester zur Verzweiflung bringt, das nun seinerseits ihr mit drohenden Fanfaren antwortet“. Dank des Interesses Djagilews an dem Werk nahm es bald Gestalt an als „choreographisches Schauspiel“, dessen Handlung uns in den Faschingstrubel eines Petersburger Jahrmarktes versetzt. Ein Gaukler, ein Schausteller, führt seine Puppen vor, eine Ballerina, einen Mohren und den russischen Kasper Petruschka. Sein magisches Flötenspiel bringt die Puppen zum Leben und Tanzen. Petruschka, der fast menschliche Züge besitzt, liebt die Ballerina, der jedoch menschliche Wärme fehlt. Sie hat sich ihrerseits in den grotesk und farbenfreudig aufgeputzten Mohren verliebt, der in unbeherrschter Eifersucht Petruschka mit seinem Schwert verfolgt und ihn schließlich tötet. Diese Tragödie der Puppen spielt sich vor einem kontrastreichen, farbenprächtigen Hintergrund ab, der plastischen Schilderung eines Volksfestes. „Petruschka – das ist das Leben selbst! Seine ganze Musik ist von solch einem Schwung, solcher Frische, solchem Geist, solcher gesunden, echten Fröhlichkeit, solcher unaufhaltsamen Kühnheit erfüllt ...“ – äußerte

Nikolai Mjaskowski einmal, und Sergej Prokofjew stellte fest: „Petruschka ist in höchstem Grade unterhaltsam, lebensvoll, heiter, witzig und interessant“.

Diesen Urteilen ist kaum etwas hinzuzufügen. Die Verwurzelung der burlesken Szenen „Petruschka“ im russischen Mutterboden ist offensichtlich und überall spürbar – im Musikalischen wie in der ganzen „Atmosphäre“, die das Werk besitzt. Mitreißende Vitalität und gestische Schlagkraft sind nicht die geringsten Vorzüge der längst populär gewordenen Partitur, deren bekanntestes Stück wohl der kraftvolle und schwungvolle Russische Tanz ist. Grotteske Sprünge und marionettenhafte Bewegungen kennzeichnen Petruschka (das Klavier ist bedeutsam an der Charakteristik dieser Puppe beteiligt). Als unberechenbar und aufbrausend wird der Mohr geschildert. Der Walzer ist parodistisch den „Steirischen Tänzen“ von Josef Lanner nachgebildet. Das bunte Jahrmarktstreiben ist durch eine flirrende, turbulente Musik stimmungsvoll wiedergegeben. Russische Volkslieder- bzw. Volkstanzthemen prägen den Tanz der Ammen und der Kutsher. Ihre Melodien vermischen sich im Jahrmarktwirbel, bei dem auch Maskenaufzüge nicht fehlen. Am Schluß intoniert die Trompete ein letztes Mal – wie im „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauss – das „neckende“ Thema des Helden. „Ich wollte, daß der Trompetendialog in zwei Tonalitäten am Schluß zeigt, daß Petruschkas Geist immer noch protestiert ... Auf diese letzten Seiten war ich und bin ich noch jetzt stolz, mehr als auf irgendwelche andere Stellen der Partitur“, bekannte Strawinsky.

Besuchen Sie auch das

6. AUSSERORDENTLICHE KONZERT

Zum Gedenken an die Zerstörung Dresdens 1945

Mittwoch, 13. Februar 1991, 19.30 Uhr (Freiverkauf)

Donnerstag, 14. Februar 1991, 19.30 Uhr (AK/J und Freiverkauf)

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solisten: Věnceslava Hrubá-Freiburger, Sopran

Elvira Pusckarowa, Alt

Ralph Eschrig, Tenor

Hermann Christian Polster, Baß

Kolja Blacher, Violine

Chor: Philharmonischer Chor Dresden

Einstudierung Matthias Geissler

Werke von Alban Berg (Violinkonzert) und Wolfgang Amadeus Mozart (Requiem)

Ton- und Bildaufnahmen während des Konzertes sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig
Der Beitrag über G. Ligeti verwendet Texte von
M. Lichtenfeld (aus: Der Konzertführer, Hamburg
1987, Rowohlt) und K. Schweizer (aus: Reclams Kon-
zertführer, 10/Stuttgart 1976).

Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle – Spielzeit 1990/91

Druck: Mitteldeutsche Druckanstalt GmbH Heidenau

Preis: 0,50 DM

Veränderte Programmfolge
des 5. ZYKLUS-KONZERTES

Jean Sibelius
1865–1957

Sinfonie Nr. 4 a-Moll op. 63
Molto moderato quasi Adagio
Allegro molto vivace
Largo
Allegro

P A U S E

Carl Maria von Weber
1786–1826

*Concertino für Klarinette und
Orchester Es-Dur op. 26*
Adagio ma non troppo –
Andante – Poco piu vivo

Wolfgang Amadeus Mozart
1756–1791

Sinfonie Es-Dur KV 543
Adagio – Allegro
Andante con moto
Menuett (Allegretto)
Allegro

Dirigent: Jörg-Peter Weigle
Solist: Hans-Detlef Löchner, Klarinette

Verehrte Konzertfreunde!

Aldo Ceccato, der für das 5. Zyklus-Konzert verpflichtete Gast-dirigent, mußte leider krankheitshalber kurzfristig absagen.

Chefdirigent

Jörg-Peter Weigle,

der soeben von einem Spanien-Gastspiel zurückgekehrt ist, hat nunmehr die Leitung des Konzertes übernommen. Während im ersten Programmteil wie vorgesehen die 4. Sinfonie von Jean Sibelius erklingt, mußte jedoch in diesem Zusammenhang die Programmfolge des zweiten Teiles verändert werden, wofür wir um Verständnis bitten.

Statt der angekündigten Kompositionen von György Ligeti und Igor Strawinsky werden nun Werke aus dem Reise-repertoire unserer am 23. Februar 1991 beginnenden vierwöchigen Deutschland-Tournee aufgeführt.

Dresden, den 9./10. Februar 1991

DRESDNER PHILHARMONIE