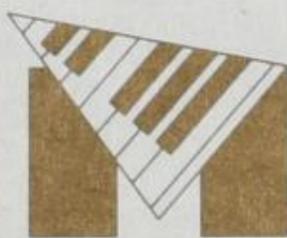


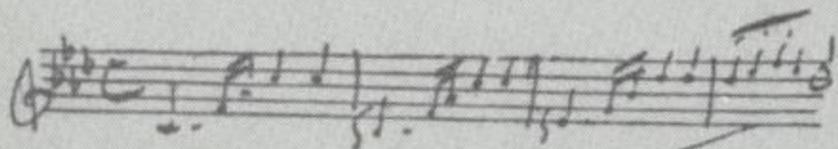
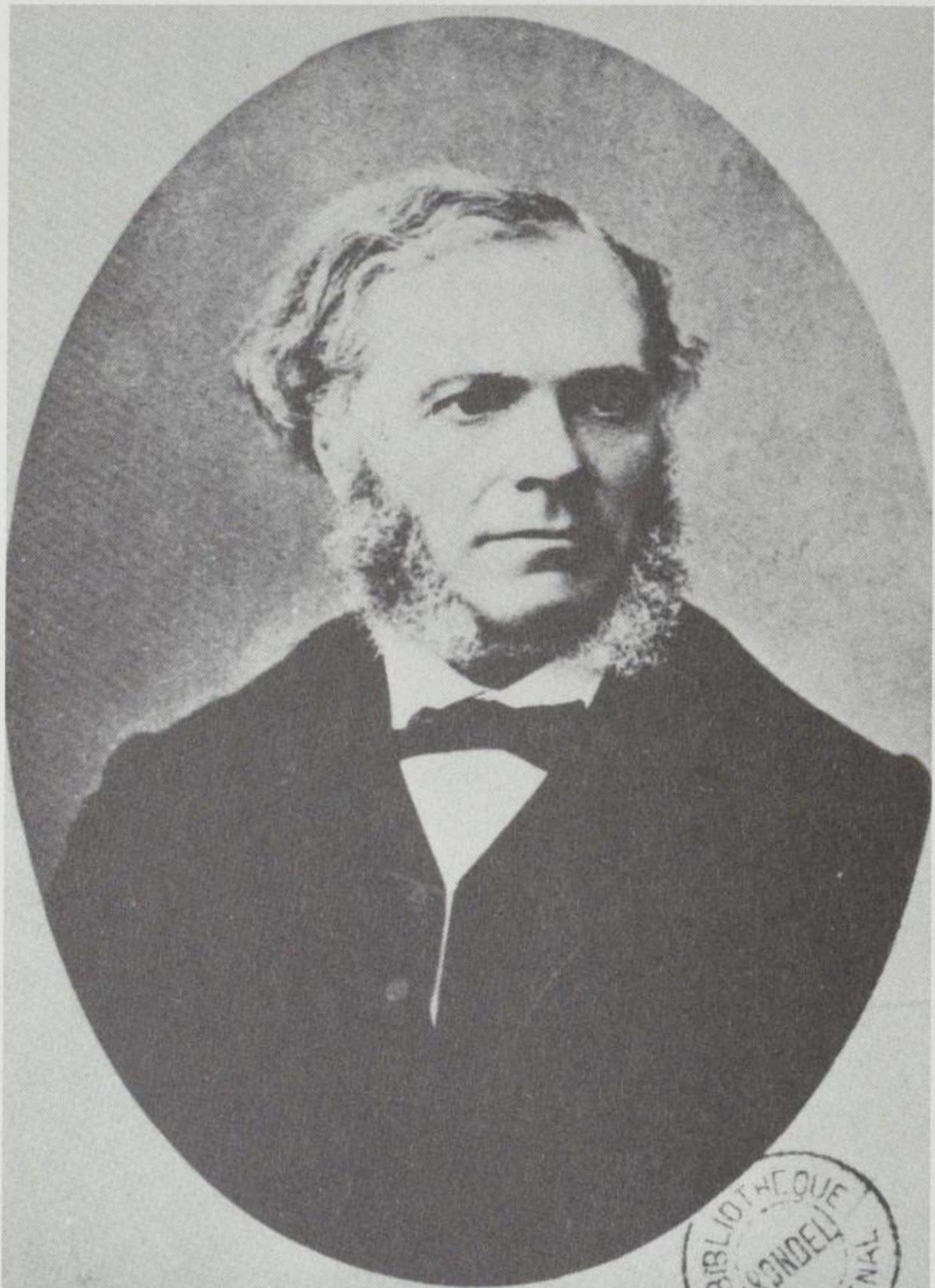
Dresdner Philharmonie

Bruno-Leonardo Gelber & Michel Plasson



MUSIKVEREIN

FÜR KÄRNTEN



Albin Franke

Samstag · 22. Oktober '94 · 19.30 Uhr

Großer Saal des Konzerthauses Klagenfurt

UDO ZIMMERMANN

«*Dans la marche*»

Hommage à Witold Lutoslawski

WOLFGANG AMADÈ MOZART

Konzert für Klavier und Orchester

Nr. 23 A-Dur, KV 488

I. ALLEGRO

II. ADAGIO

III. ALLEGRO ASSAI

... Pause ...

CÉSAR FRANCK

Symphonie in d-Moll

I. LENTO, ALLEGRO NON TROPPO

II. ALLEGRETTO

III. ALLEGRO NON TROPPO

AUSFÜHRENDE:

*Dresdner
Philharmonie*

BRUNO-LEONARDO GELBER KLAVIER

DIRIGENT:

Michel Plasson

DAS PROGRAMM

ZIMMERMANN
ÜBER DEN
STELLENWERT
DER KUNST:

*«Kunst ist ein
Teil der Kultur,
und Kultur
ist ein Teil
des Sozialen.
Insofern ist
die Kunst
kein Luxus.
Deswegen ist
es gefährlich,
Kunst, Kultur,
und Soziales
gegeneinander
auszuspielen.»*



Zimmermann

* 6. Oktober 1943 in Dresden

Udo Zimmermann war von 1954 bis 1962 Mitglied des Dresdner Kreuzchores, studierte anschließend an der dortigen Musikhochschule und ab 1968 als Meisterschüler von G. Kochan an der Akademie der Künste in Berlin (Ost). Er wurde 1970 Dramaturg an der Staatsoper Dresden, 1974 Gründer und Leiter des dortigen Studios für Neue Musik, aus dem das »Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik« (1968) hervorging. 1976 wurde Zimmermann Professor für Komposition an der Dresdner Hochschule; seit 1990 ist er Intendant der Oper in Leipzig.

ZIMMERMANN

Zimmermanns Musik bezieht avantgardistische Mittel bis zur Montagetechnik, Aleatorik (d.h. »Vorgänge, deren Verlauf im groben festliegt, im einzelnen aber vom Zufall abhängt«) und Elektronik ein; er fühlt sich kompositorisch auch der »Polnischen Schule« verbunden. Nach »Weiße Rose« (über die Widerstandsgruppe der Geschwister Scholl, 1967, Neufassung 1985) und »Die zwei Entscheidungen« (über die gesellschaftliche Verantwortung der Wissenschaftler, 1970) erzielte er mit den folgenden Opern internationale Resonanz: mit »Levins Mühe« (nach dem Roman von Johannes Bobrowski; Kampf der kleinen Leute gegen soziales Unrecht, 1973) und –

auch vom Realitätsbezug lösend, dem Märchenhaften zugewandt – mit »Der Schuhu und die fliegende Prinzessin« (nach Peter Hacks; Parabel vom Zukunftstraum, der alle Menschen glücklich sieht, 1976). Der traurige Traum des Menschen, zu »anderen Ufern« zu gelangen, wird in »Die wundersame Schustersfrau« (nach Federico García Lorca, 1982) auskomponiert. »Meditativ« wurde der Grundzug von Udo Zimmermanns Schaffen auch in seinen Orchesterwerken: »L'homme-Meditation« (1970), »Sinfonia come un grande lamento« (1977), »Songerie pour orchestre de chambre – Dem Andenken von Karl Böhm« (1982). Mit spielerischem Musizieren weisen die »Nouveaux divertissements d'après Rameau« für Horn und Orchester (1987) auf eine neue Entwicklungsphase. Zimmermann schrieb außerdem Kammermusik und Vokalwerke.

Hommage à Witold Lutoslawski

Michel Plasson hat an den Beginn des Konzerts das Werk »Dans la marche – Hommage à Witold Lutoslawski« von Udo Zimmermann gestellt. Diese Komposition – Ausdruck seiner Verehrung für den im Feber dieses Jahres in Warschau verstorbenen Komponisten – leitet eine Reihe von Auftragswerken ein, die anlässlich des 125-Jahr-Jubiläums der Dresdner Philharmonie im Jahre 1995 vergeben wurden.

ZUR PERSON: **Witold Lutoslawski** * 25. Jänner 1913 Warschau † 7. Feber 1994 Warschau

Witold Lutoslawski teilte mit einem seiner großen Vorbilder, Béla Bartók, das Schicksal, in seinen reifen Jahren von einer gewissen Gruppe streng avantgardistischer Kunstrichter mit Argwohn beäugt zu werden. Ein Mißverständnis des musikalischen Stils: Nachdem Bartók und Lutoslawski ihre jeweils persönliche Sprache gefunden und souverän ausgeprägt hatten, brauchten sie ihre Modernität nicht mehr durch äußerlich rabiate Klänge zu demonstrieren – sie konnten ihrem individuellen Verfahren unterschiedliche, d.h. auch traditionellere Idiome einschmelzen, ohne dabei den Personalstil im geringsten zu ändern oder gar zu verlieren. Lutoslawskis Gespür für Klangfarben, sein Instinkt für dramatische Planung waren höchst ausgeprägt; sie ermöglichten es ihm, die neue, ganz individuelle Technik der Aleatorik von Anfang an überlegen und phantasievoll zu handhaben.

Die Größe dieses Komponisten offenbart sich, ähnlich wie bei seinen großen 'Landsleuten' der Vergangenheit, Frédéric Chopin und Karol Szymanowski, nicht im Beharren auf einem polnischen musikalischen Nationalcharakter, sondern gerade darin, das spezifisch Eigene auf dem Niveau einer europäischen Kulturtradition zu artikulieren, den Blick über Gartenzäune und Grenzen zu richten und für den großzügigen Austausch der Kulturen einzutreten.



LUTOSLAWSKI

Gleichwohl hat Lutoslawski für die polnische Musik unendlich viel getan. Das fängt an mit den kulturellen Widerstands-Aktionen während des Zweiten Weltkrieges und der deutschen Besetzung Polens, was er – von den Faschisten schon in ein Lager zur Vernichtung der polnischen Intelligenz abtransportiert – nur durch eine tollkühne Flucht überlebte. Es setzt sich fort mit der Gründung des »Warschauer Herbstes« im Jahre 1956 als Begegnungsfestival zwischen Ost und West, und es kulminiert in den vielen Aufführungen von Werken der »Polnischen Schule« überall in der Welt, einer Schule, die in erster Linie mit seinem Namen verbunden ist.

Witold Lutoslawski selbst nannte seine Kompositionen »Skulpturen aus flüssigem Material« – schillernd, farblich changierend, beweglich, rhythmische Felder ausbreitend und wieder zusammenziehend, jede Aufführung in Winzigkeiten anders als die vorhergehende, präzise in der Formulierung und schmiegsam im Klang, distinktiert in der Haltung, aber von leuchtender Expressivität erfüllt – was auch an der vierten Symphonie (1992), einem seiner letzten Werke, deutlich wird, und die schlüssig beweist, daß tonal gestützte Emotionalität auch in modernen Formen tiefe Erschütterung beim Zuhörer hervorrufen kann.

DER KOMPONIST UDO ZIMMERMANN SCHREIBT ZU SEINEM WERK:

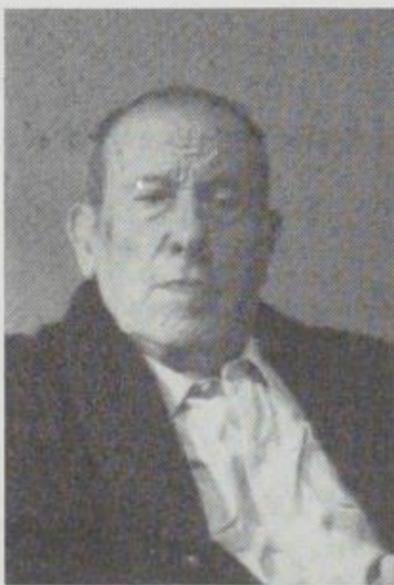
»Die meiner Partitur zu 'Dans la marche' (Unterwegs) vorangestellten Verse des französischen Dichters René Char beziehen ihren Aussagewert aus jener Poesie, die sich durch 'Sehnsucht', 'Liebe', 'Begehren' zu definieren sucht. Das 'wandernde Unterwegssein' wird gleichsam zum Abenteuer jeder menschlichen und künstlerischen Unternehmung. In diesem Sinne suchen die Tongestalten Lutoslawskis und die Worte René Chars ihre Affinität. Meine Hommage für den Künstler und Menschen Witold Lutoslawski entstand vor dem Hintergrund dieser Gedankenwelt.«

ZUR PERSON: **René Char** * 14. Juni 1907 L'Isle-sur-Sorgue/Provence † 19. Feber 1988 Paris

Nach dem Schulabschluß in Avignon studierte Char 1925 an der École de Commerce in Marseille. 1929 ging er nach Paris, wo er André Breton, Louis Aragon und später auch Paul Éluard begegnete und sich den Surrealisten anschloß. Als Artillerist nahm Char 1939/40 im Elsaß am Zweiten Weltkrieg teil. Ab 1942 leitete er eine Widerstandsgruppe. 1944 lernte er in Algier Albert Camus kennen, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband.

René Chars Werk ist wegen seiner hermetischen Sprache schwer verständlich. Abgesehen

RENÉ CHAR



von seiner surrealistischen Phase (1929-36) läßt sich Char nicht eindeutig einer literarischen Richtung zuordnen. Die Sammelbände seiner Werke sind eine Zusammenstellung von Gedichten, lyrischer Prosa und Aphorismen. Seine Heimat, die Provence, ist zentrales Motiv seines Werks. Im Anschluß an die Philosophie Heraklits strebte der Dichter nach einer philosophisch-poetischen Symbiose von Natur und Mensch («Fureurs et mystère», 1948; 'Wut und Gleichnis'). Als wichtigstes Zeugnis der Résistance-Literatur gelten die 1946 veröffentlichten »Feuillets d'Hypnos« ('Hypnos, Aufzeichnungen aus

dem Maquis'). Die 1943/44 geschriebenen 237 Notizen in aphoristischem Stil sind Reflexionen, die Chars Erlebnisse während des Widerstands schildern. Hypnos, in der griechischen Mythologie der Gott des Schlafes, ist für Char Symbol der Passivität, die abzulegen er jeden auffordert, um im Widerstand moralische Verantwortung zu übernehmen. 1955 erschien «*Recherche de la base et du sommet*» ('Suche nach der Basis und dem Gipfel'), eine Sammlung von Essays über Kunst und Literatur.

Zwischen 1950 und 1960 fanden die Werke Chars, der in den Kriegsjahren nichts veröffentlicht hatte, große Beachtung; sie werden seit den achtziger Jahren erneut stark rezipiert – Pierre Boulez vertonte ebenfalls Texte von Char: «*Le Marteau sans Maître*» (1955), «*Visage Nuptial*» (1956), «*Le Soleil des Eaux*» (1967).

DANS LA MARCHÉ

(UNTERWEGS)

*Jene unablässigen, phosphoreszierenden
Spuren des Todes,
die uns anhaften:
in den Augen derer, die wir lieben,
lesen wir sie und wünschen doch nicht,
sie ihnen zu verbergen ...*

*Zu leben vermögen wir nur im Halboffenen,
genau an der hermetischen Scheidelinie
von Schatten und Licht.
Doch unwiderstehlich reißt es uns vorwärts.
All unser Wesen leiht diesem Drange
Hilfe und Rausch.*

*Die Poesie ist Wort und zugleich schweigende,
verzweifelte Provokation,
die ausgeht von unserem heischenden Sein
und auf das Erscheinen einer Wirklichkeit zielt,
die nicht ihresgleichen hat. Unverweslich, gewiß.
Unvergänglich nicht; denn es gibt keine Gefahr,
der nicht auch sie unterworfen ist.
Aber nur sie triumphiert vor aller Augen
über den physischen Tod.
So ist die Schönheit, die Schönheit
auf großer Fahrt,
erschieden bereits in den Frühzeiten unseres Herzens,
bald wie zum Hohne bewußt, bald lichtvoll wissend ...*

*Verhängnis für das Morgenrot ist der anbrechende Tag;
für die Abenddämmerung die allverschlingende Nacht.
Einst gab es Menschen des Morgenrots.
Nun, da die Dunkelheit einbricht, ist vielleicht unsere Stunde.
Aber warum tragen wir Hauben wie Lerchen? ...*

Fragmente aus «*Dans la marche*» von René Char
(Gewidmet Georges Blin)

– aus dem Französischen von Johannes Hübner & Lothar Klünner –
die dem Werk von Udo Zimmermann vorangestellt sind.



RENÉ CHAR

BUSONI
ÜBER MOZART:

*«Sein kurzes
Leben und seine
Fruchtbarkeit
erhöhen seine
Vollendung
zum Range des
Phänomens.
Seine nie
getrübte
Schönheit
irritiert. Sein
Formensinn
ist fast außer-
gewöhnlich.»*



Mozart

* 27. Jänner 1756 in Salzburg

† 5. Dezember 1791 in Wien

Mozart ist zweifellos der Schöpfer des modernen Klavierkonzerts. In keinem anderen Genre hat ein einzelner Komponist die gesamte Entwicklung so nachhaltig beeinflusst wie er. Dabei gelang es ihm im Laufe von wenigen Jahren, die Ebene konventioneller Gebrauchsmusik endgültig zu überwinden und individuell geprägte Kunstwerke zu komponieren. Mit seinen 23 Klavierkonzerten leistete er zudem auch die quantitative Vorarbeit für den späteren enormen Bedeutungszuwachs der Gattung Klavierkonzert im 19. Jahrhundert. Die Klavierkonzerte der Wiener Zeit sind »Krönung und Gipfel seines instrumentalen Schaffens – in keiner anderen Gattung, die Symphonien miteingerechnet, hat Mozart jene wirklich ideale Synthese von Kompliziertheit und Klarheit erreicht« (Bruno Walter).

MOZART

Klavierkonzert Nr. 23 A-Dur, KV 488

Wolfgang Amadè Mozart schrieb am 28. Dezember 1782 seinem Vater über seine Wiener Klavierkonzerte: » ... Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sind sehr brillant – angenehm in die ohren

– Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch Kenner allein satisfaction erhalten – doch so, daß die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen ohne zu wissen warum.«

Am 2. März 1786 beendete Mozart das A-Dur-Konzert, daß wahrscheinlich ein, zwei Tage danach bei einem seiner drei Subskriptionskonzerte (mit 120 Subskribenten, wie Mozart stolz seinem Vater schrieb) aufgeführt, worüber es allerdings kein schriftliches Zeugnis gibt. Wie alle Klavierkonzerte aus der späteren Wiener Zeit dürfte Mozart es selbst zum erstenmal aufgeführt haben.

Das Konzert entstand während Mozart an der ersten der drei da-Ponte-Opern, «Le nozze di Figaro» (Uraufführung 1. Mai 1786 im Burgtheater) arbeitete und gehört zu den Konzerten, die Mozart auch außerhalb Wiens bekannt zu machen hoffte.

Am 8. August 1786 bot er Sebastian Winter, dem Kammerdiener des musikinteressierten Fürsten von Donaueschingen, neben Symphonien, Kammermusikwerken und vier weiteren Klavierkonzerten auch jenes in A-Dur zum Kauf an. Auf Winters Anfrage, ob die Werke auch wirklich nicht bekannt seien, betonte Mozart ihren exklusiven Charakter: er zählte sie zu den Stücken, welche »ich für mich, oder einen kleinen Zirkel Liebhaber und Kenner zurückbehalte«. Um den zögernden Interessenten zum Kauf zu ermuntern, legte Mozart sogar einen aufführungspraktischen Ratschlag bei; er verblüfft wegen der Konzessionsbereitschaft, mit welcher der Komponist seinen Verzicht auf die spezifische, durch die Klarinetten erzielte warme Timbrierung der Musik erklärte, denn er bot an: »Bey dem Concert ex A sind 2 clarinetti. – sollten sie selbe an ihrem Hofe nicht besitzen, so soll sie ein geschickter Copist in den gehörigen Ton übersetzen; wodann die erste mit einer Violin und zwote mit einer bratsche soll gespielt werden.«

Das A-Dur-Konzert zählt zu den ausgereiftesten, »klassischsten« Werken der Wiener Serie (KV 449-595) und erfüllt exemplarisch den von Mozart formulierten Anspruch, »Kenner« wie »Liebhaber« gleichermaßen zufriedenzustellen.

Der erste Satz (**Allegro**) ist sowohl strukturell als auch gestisch-emotional wunderbar ausbalanciert und dabei von einer Mühelosigkeit der Formbeherrschung, die selbst bei Mozart selten anzutreffen ist, sodaß er Modellcharakter gewinnt: »Niemals sonst hat er einen Satz geschrieben von solcher Einfachheit der Struktur, von solcher 'Normalität' in der thematischen Relation von Tutti und Solo; von solcher Klarheit der thematischen Erfindung«, schrieb der Mozart-Biograph Alfred Einstein. Mozart gelingt es, die Einheitlichkeit des Gelösten und Heiteren und die Dramaturgie des

MOZART

Kontrasts zur Deckung zu bringen. Auch verwirklicht dieses Allegro den spezifischen Charakter seiner Grundtonart A-Dur: Alle Empfindungstiefe, Wärme und Leuchtkraft dieser »Tonart des Herzens« ist hier in kammermusikalischer Dichte und Noblesse eingefangen.

Gegenüber dem wohl kantabelsten aller Allegro-Sätze Mozarts und seinen homogenen Themen erscheint das **Adagio** im Siciliano-Rhythmus wie von überirdischer Melancholie erfüllt. Dieser Satz zeigt auch, daß nicht nur die komische Oper auf die Komposition der Instrumentalkonzerte abfärbte, sondern auch die Opera seria. Dieser langsame Satz, einer der feinsinnigsten, mit seinem zarten Stimmengeflecht und dem leichten Anflug von Melancholie, läßt an eine einsame Opernheldin denken.

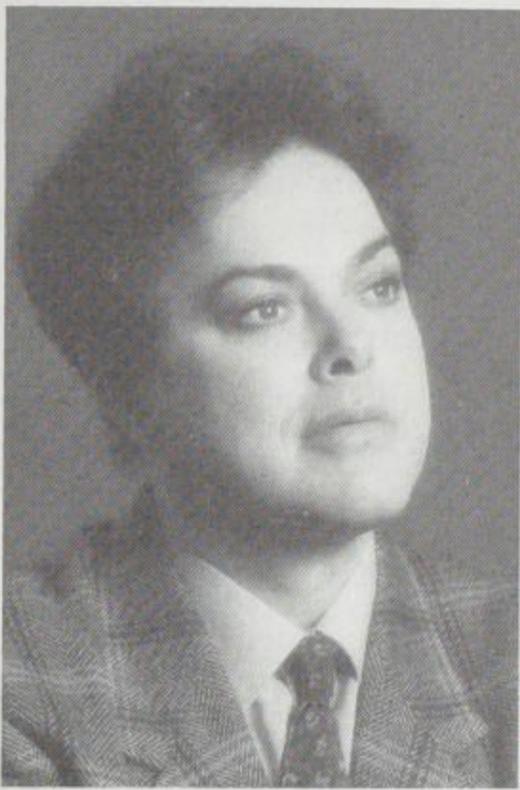
Aus Mozarts Nachlaß ist übrigens eine reich verzierte Fassung der Klavierstimme überliefert, die aller Wahrscheinlichkeit nach von seiner Schülerin Barbara Ployer (der das sogenannte »Ployer«-Konzert Nr. 14 KV 449 gewidmet ist) stammt und eine wichtige Quelle für die Verzierungspraxis der Zeit darstellt. Bei den heutigen Druckfassungen des schmucklosen, fast asketisch strengen Klavierparts dürfen wir davon ausgehen, daß sie Mozarts Intentionen nicht wiedergeben. Zu Recht haben denn auch einige Pianisten die skeletthafte Solostimme improvisatorisch aufgefüllt und sie mit Skalen, Trillern und Verzierungen anderer Art koloriert.

Der plötzliche Stimmungsumschwung vom Adagio zum **Allegro assai** wirkt wie ein Szenenwechsel in der Oper. Eine Überfülle von geistreichen Themen und Episoden bestimmt das Spiel der konträren Gedanken, bei dem die Bläser teilweise schon die Motive des Klaviers aufgreifen, ehe es sein Thema zu Ende gebracht hat. Gerade an diesem rondoartigen Finalsatz wird deutlich, wie stark die Arbeit an der Opera buffa »Figaro« die Instrumentalmusik jener Monate mitgeprägt hat. Vor allem die letzten Passagen enthalten reizvolle kontrapunktische Verschlingungen der kapriziösen Themen, die an den Parlando-Stil eines großen Finales mit verschiedenen Bühnengestalten denken läßt.

DER SOLIST

Bruno-Leonardo Gelber KLAVIER

Der Künstler wurde in Argentinien geboren; seine Eltern, die beide Musiker waren, sind österreichischer und französisch-italienischer Abstammung. Schon in frühester Kindheit ist Gelbers Leben von Musik geprägt, mit dreieinhalb Jahren beginnt er Klavier zu spielen, im Alter von fünf Jahren tritt er zum ersten Mal öffentlich auf. Bald darauf studiert er bei Vincenzo Scaramuzza, der auch der Lehrer von Martha Argerich war. Mit sieben Jahren erleidet er einen schweren Anfall von Kinderlähmung, die ihn für ein ganzes Jahr ans



Bett fesselt. Die Musik ist dem Kind bereits zum Lebensinhalt geworden, und so wird das Klavier in der Weise präpariert, daß der junge Gelber im Liegen weiterspielen kann.

Als Gelber Neunzehn ist, erhält er von der französischen Regierung ein Stipendium; dies ermöglicht ihm, nach Paris zu gehen, wo er Marguerite Long vorspielt, die ihm erklärt: »Sie werden mein letzter Schüler sein, aber der beste«. Sie veranlaßt ihn, an ihrem Wettbewerb teilzunehmen, wo er den dritten Platz belegt; dies beschwört einen handfesten

Skandal herauf, da für die Öffentlichkeit eindeutig er der Sieger ist. Unmittelbar darauf setzt seine große, weltweite Karriere ein, die sofort zu Klavierabenden und Orchesterkonzerten von internationalem Publikum führt. Schon unter den Dirigenten seiner ersten Konzerte finden sich so berühmte Namen wie Lorin Maazel, Ernest Ansermet, Rudolf Kempe, Ferdinand Leitner, Georges Szell und Josef Krips; Gelber hat aber auch mit Sergiu Celibidache, Sir Colin Davis, Mstislav Rostropovich, Gary Bertini, Semyon Bychkov, James Judd, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Esa-Pekka Salonen zusammengearbeitet, um nur einige Namen heutiger »Pult-Stars« zu nennen.

Artur Rubinstein, der Gelber als einen der größten Pianisten seiner Generation betrachtete, wählte ihn zur Teilnahme an einem Film aus, der dem großen polnischen Musiker von François Reichenbach gewidmet wurde.

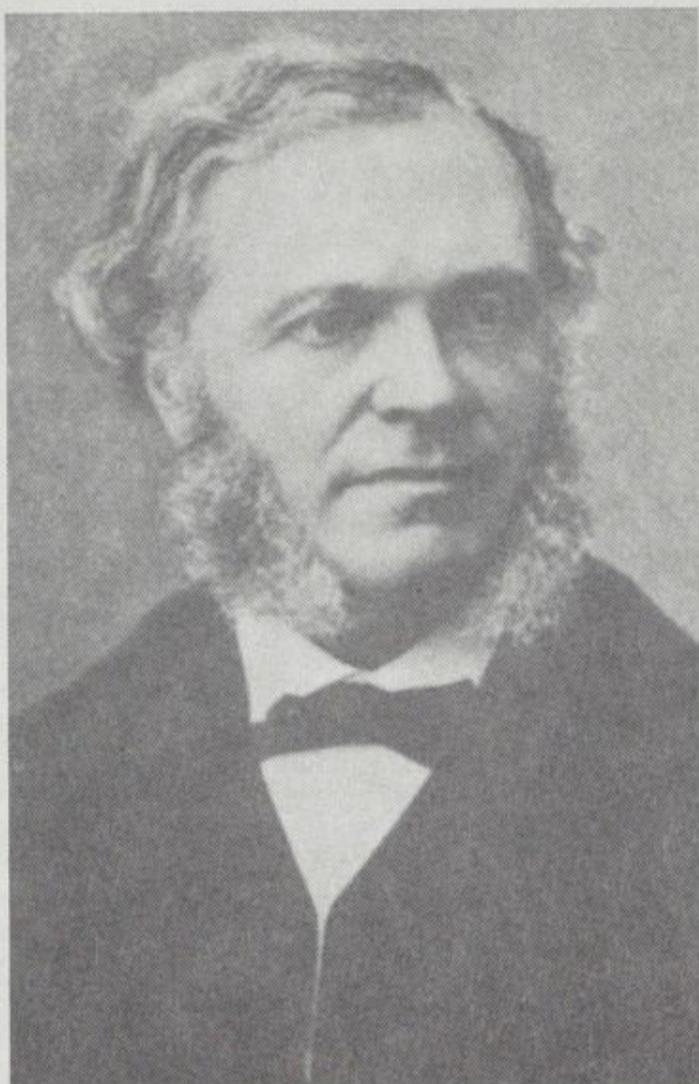
Gelber nahm zahlreiche Schallplatten mit Solowerken (Schumann, Chopin, Beethoven, Schubert, Liszt, Brahms) sowie Klavierkonzerte von Beethoven und Brahms auf. Für seine Aufnahmen erhielt er den Grand Prix du Disque de l'Académie de Paris, den Preis der Schallplattenfreunde und zweimal den Großen Preis der Academie Charles Cros.

Bruno-Lionardo Gelber hat Konzerte in mehr als 40 Ländern gegeben. Er ist ständiger Gast bei so hervorragenden Institutionen wie den Berliner Philharmonikern, den Salzburger Festspielen, der Mailänder Scala, dem New York Philharmonic Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem Festival von Aix-en-Provence, den Festivals von Luzern, Zürich, Granada, und anderen, nicht weniger bekannten ...

GELBER

DEBUSSY

»Man hat viel vom Genie César Francks gesprochen, ohne je zu sagen, was das Einzigartige daran ist: die Naivität nämlich. Dieser unglückliche und verkannte Mann besaß ein Kindergemüt, so unbeirrbar gut, daß er ohne jede Bitternis die Bosheit der Menschen und den Widersinn allen Geschehens mit-ansehen konnte.«



Franck

* 10. Dezember 1822 in Lüttich

† 8. November 1890 in Paris

César Auguste Jean Guillaume Hubert Franck, ein erfolgloser Klaviervirtuose, ein Komponist, der sein erstes reifes Werk mit siebenundfünfzig Jahren schrieb und das erste, das vom Publikum begeistert aufgenommen wurde, mit siebenundsechzig – es scheint unbegreiflich zu sein, daß diese Beschreibung auf einen Komponisten zutrifft, der die französische Musik anerkanntermaßen in eine neue Richtung lenkte.

FRANCK

Franck wurde in Lüttich geboren; sein Vater Nicolas-Joseph kam aus dem belgischen Gemmerich, einer Kleinstadt in der Nähe von Aachen, die Mutter Maria Barbara Frings war deutscher Herkunft und lebte zur Zeit der Eheschließung in Aachen.

Nicolas-Joseph, ein kleiner Bankbeamter, war offenbar von Anfang an entschlossen, aus César und seinem jüngeren Bruder Joseph (1825-1891) Virtuosen zu machen, Wunderkinder wie

Wolfgang und Nannerl Mozart. Sich selbst sah er in der Rolle Leopold Mozarts, und er organisierte bis 1846 Konzerte mit César als Pianisten und Joseph als Geiger, die aber keinen aufsehenerregenden Erfolg hatten. Seinen Plänen gemäß schickte er seine zwei Söhne auf das Königliche Konservatorium von Lüttich.

1835 zog die Familie nach Paris, wo César Franck bei Pierre Zimmermann (1785-1853) Klavier und bei Antonín Rejcha (1770-1836) Komposition studierte. Nicolas-Josephs wichtigste Entscheidung war, seinen Sohn am Pariser Konservatorium ausbilden zu lassen. Dafür war allerdings die französische Staatsbürgerschaft erforderlich, und deshalb wurde César erst im Oktober 1837 zum Studium am Konservatorium zugelassen. Er errang Preise für Klavier, Orgel, Kontrapunkt und Fuge. Beim Abschlußwettbewerb der Klavierprüfungen mußte er ein schwieriges Stück vom Blatt spielen. Aus irgendeinem Grund hatte Franck sich vorgenommen, die gesamte Komposition zu transponieren, und er spielte sie in C- statt in Es-Dur, womit er bei den Juroren grenzenloses Staunen hervorrief. Es fand eine Sondersitzung der Prüfungskommission statt, und die Entscheidung lautete dahingehend, Franck einen einmalig vergebenen »Großen Sonderpreis« zu verleihen und »all denen« einen »zweiten ersten Preis zu verleihen, die unter normalen Umständen diese höhere Auszeichnung verdient hätten«, wie die Begründung der Kommission, von Luigi Cherubini verlesen, lautete.

Die »Trois trios concertants« (Drei konzertante Trios op.1, 1841) für Klavier, Violine und Violoncello wurden während der Konservatoriumszeit komponiert. Sie überraschen durch ihre Originalität und fanden die ungeteilte Bewunderung Franz Liszts.

1842 kehrte die Familie nach Lüttich zurück. Aber Francks wieder aufgenommenen Karriere als Pianist war ebensowenig erfolgreich wie die früheren Versuche, und nach weniger als zwei Jahren zog die Familie wieder nach Paris.

Franck begann Musikunterricht zu erteilen, um für den Familienunterhalt zu sorgen. Er besuchte seine Privatschüler auch sonntags, und die Strecken, die er dabei zurücklegte, waren zeitlich so sorgfältig berechnet, daß er so viele Schüler wie möglich ausbilden konnte. Diese erschöpfenden Runden bewältigte er fünfundzwanzig Jahre lang, bis er 1872 eine Professur am Pariser Konservatorium bekam.

1848 heiratete Franck Félicité Desmousseaux, deren Eltern Schauspieler an der Comédie Française waren. Er führte mit ihr keine glückliche Ehe; Mme. Franck war zänkisch und von brennendem Ehrgeiz besessen, außerdem schätzte sie die Musik ihres Mannes nicht sehr hoch ein.

FRANCK

Erst im Alter von dreißig Jahren wechselte Franck vom Klavier zur Orgel, spezialisierte sich auf Kirchenmusik und freie Improvisation und galt bald als der größte Improvisator seiner Zeit. Franck intensivierte seine Bemühungen um die Spiel- und Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel, als er 1859 Organist von St-Clothilde wurde. Er begann Orgelkompositionen zu schreiben; 1862 erschien seine erste bedeutende Reihe von Orgelwerken, «Six pièces pour grand orgue», die sich bis heute im Repertoire gehalten haben.

Seine nächste größere Komposition war die Opéra comique «*Le valet de ferme*» (Der Gutsknecht, 1851-1853). Obwohl Franz Liszt eine Aufführung befürwortete, wurde sie von der Opéra abgewiesen, und Franck erlitt nach diesem Rückschlag einen Nervenzusammenbruch. In den nächsten Jahren zog er sich in die sichere Welt der Kirche zurück und konzentrierte sich auf seine Tätigkeit als Organist. Die Orgel in der Kirche St-Clothilde war ein Meisterwerk des mit Franck befreundeten Orgelmachers Aristide Cavallé-Coll (1811-1899) und galt als die beste moderne Orgel der Zeit.

Das Oratorium «*Les béatitudes*» (Die Seligpreisungen; nach der Bergpredigt) nahm Francks Schaffenskraft zehn Jahre lang in Anspruch (1869-1879) und wurde nur ein einziges Mal aufgeführt, und zwar in Francks Wohnung. Der Komponist selbst betrachtete «*Les béatitudes*» zeitlebens als seine größte Leistung.

1872 wurde der sanftmütige, bescheidene Franck zum Professor für Orgel ans Konservatorium berufen und bald zum umstrittensten Lehrer, mit einer Gruppe von Schülern, die in Paris überall kundtaten, er sei in dieser konservativen Institution die einzige fortschrittliche Gestalt.

Er schrieb weiterhin vor allem geistliche Musik, darunter 1872 eine Art Oratorium «*Rédemption*» (Erlösung; revidiert 1874), das 1873 einen Durchfall erlebte. (Der Untertitel «*poème symphonie*» deutet an, daß er zwei Gattungen miteinander verwob.) 1875/76 wandte sich Franck mit der symphonischen Dichtung «*Les éolides*» (Die

FRANCK

Töchter des Äolus) wieder der Instrumentalmusik zu. Das ihr zugrundeliegende Gedicht von Charles Leconte de Lisle (1818-1894) handelt von Luftgeistern, die über den Bergen schweben. Mit ihrer spinnwebfeinen Textur weist die Musik dieses Werks schon auf die »Atmosphäre« Debussys hin. Auch Abschnitte in der Tondichtung «*Les djinns*» (1884, nach einem Gedicht aus der Sammlung «*Les Orientales*» von Victor Hugo) sind von einer klanglichen Farbigkeit und einem raffinierten Glanz, die Debussy »vorbereiten«.

Von Francks letzten Chorwerken sind vor allem die »biblischen Szene« «*Rébecca*» (1880/81; bis heute allgemein



unbekannt geblieben!), und der «Psaume CL» (Psalm 150), von 1888, zu nennen. Seine zwei letzten Opern «Hulda» (1882-1885) und «Ghisèle» (begonnen 1888, von Francks Schülern vollendet) wurden zwar nach seinem Tod aufgeführt, konnten sich aber nicht auf dem Spielplan behaupten. Durchschlagenden Erfolg errang jedoch die Violinsonate A-Dur, die Franck 1886 als ein Hochzeitsgeschenk für den belgischen Geiger Eugène Ysaÿe (1858-1931) komponierte und heute wahrscheinlich das berühmteste Stück von Franck ist. Auch seine «Variations symphoniques» für Klavier und Orchester (1885), das Präludium, Choral und Fuge für Soloklavier (1887), die Symphonie d-Moll (bei der Uraufführung fand sie wenig Anklang!) und die symphonische Dichtung «Psyché» (1887/88), für Chor und Orchester, stehen heute noch auf dem Spielplan. Organisten spielen mit Emphase Francks Trois chorals (1890), besonders aber seine Fantasie *Grande pièce symphonique*.

Selbst in seinen letzten Lebensjahren konnte Franck nur allmählich öffentliche Anerkennung erringen. 1880 übergang man ihn zwar bei der Neubesetzung eines der Lehrstühle für Komposition am Konservatorium, ernannte ihn 1885 aber zum Ritter der Ehrenlegion, er erhielt auch den Titel Officier d'Académie, und wurde 1886 schließlich zum Vorsitzenden der Société Nationale de Musique gewählt.

FRANCK

Im Mai 1890 wurde César Franck von einem Pferdeomnibus angefahren. Er konnte zwar seinen Weg zu einer Privataufführung der «Variations symphoniques» fortsetzen und erholte sich zunächst gut, doch im Herbst verschlechterte sich sein Zustand wieder, er bekam eine Brustfellentzündung, an der er starb.

Francks Bedeutung liegt darin, daß er mit seinem Schaffen der modernen französischen Kammermusik den Weg bahnte, daß er der Instrumentalmusik zu neuer Geltung verhalf und ihr eine spezifisch französische Note verlieh; er zeigte, wie die Tonsprache und die Ideen der Romantik mit den klassischen Formen zu vereinbaren sind und beeinflusste eine ganze Generation von Komponisten, darunter Camille Saint-Saëns, Emmanuel Chabrier, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Paul Dukas; auch Debussy hatte kurze Zeit bei ihm Improvisationsstudien betrieben. Sie alle widmeten sich nachdrücklich der Aufgabe, Francks musikalische Botschaft weiterzugeben.

Symphonie in d-Moll

César Franck, der in jungen Jahren bereits eine «Symphonie à Grand Orchestre» (G-Dur op.13, uraufgeführt 1841) geschrieben hatte, fand erst im Alter den Weg, sich der tradierten und in den Formeln des Klassizismus immer mehr erstarrenden Form wieder zuzuwenden.

Franck hat die Zahl der Sätze der klassischen Symphonie auf drei reduziert, indem er die Mittelsätze miteinander verschmolzen hat. Der erste Satz (*Lento. Allegro non troppo*) läßt die Umrisse der Sonatenhauptsatzform erkennen, doch gibt es einige Neuerungen, die im übrigen von den Zeitgenossen gründlich mißverstanden wurden. Die Symphonie löste schon anlässlich ihrer Uraufführung am 17. Feber 1889 in der Societé du Conservatoire heftige Reaktionen aus: »Eine zum Dogma erhobene Bestätigung von Unfähigkeit« exekutierte Charles Gounod die Komposition; und Ambroise Thomas fragte sich, warum Franck das

FRANCK

Werk eine Symphonie in d-Moll nenne, wenn das erste Thema doch innerhalb der ersten neunundvierzig Takte sechs Tonarten durchlaufe. Andererseits ergriffen bedeutende Musiker wie Alexis Emanuel Chabrier und Jules Massenet die Partei Francks. Claude Debussy fand »die Symphonie ist erstaunlich«. Er persönlich hätte zwar eine weniger regelmäßige Struktur bevorzugt – »aber was für glänzende Ideen!«; und Paul Dukas schrieb: »Die musikalische Sprache Francks ist betont eigenwillig und von einer Klangfarbe, die bisher noch nicht bekannt war. Man erkennt sie sofort unter allen anderen Werken ... Die harmonische Entwicklung und

Melodik unterscheiden sich genauso klar wie bei Wagner oder Chopin ... « Franck integrierte die langsame Einleitung in das Sonatengeschehen auf zweierlei Art und Weise: zum einen leitete er im Sinn von Themenmetamorphose das Allegro-Hauptthema aus der Einleitung ab, zum anderen ließ er den Einleitungsblock zweimal innerhalb des Sonatensatzes wiederkehren. Dies erinnert an das Verfahren, welches Beethoven in seiner Klaviersonate «Pathétique» op.13 und in den späten Streichquartetten sowie Schubert in seiner h-Moll-Symphonie entwickelt haben. Das für Franck Spezifische der Themenbildung liegt in der Vielfalt der Motive. So erlaubt jedes der drei zentralen Themen, daß einzelne der kurzatmigen Motive daraus herausgelöst und durch Wiederholung fortgesponnen werden.

Der zweite Satz (**Allegretto**), der den Typ des gesanglichen Mittelsatzes der Klassik mit dem des Scherzos verbindet, ist dreiteilig angelegt. Franck erläutert sein Verfahren: »[...] ein Andante und Scherzo [folgen], die miteinander verknüpft sind. Dabei hat mir vorgeschwebt, daß eine Zählzeit des Andante einem Scherzotakt entspricht, so daß nach der vollständigen Entwicklung der zwei Abschnitte beide übereinandergeschichtet werden können.« Mit dieser kunstvollen Konstruktion hat Franck das Problem gelöst, den Mittelsatz, dessen formgestalterisches Niveau in der Romantik vielfach vernachlässigt worden war, auf das Niveau der Ecksätze zu bringen. »Das Finale greift wie in der 'Neunten' [Beethovens] alle Themen wieder auf; aber sie erscheinen nicht als Zitate. Ich habe sie so angelegt, daß sie die Rolle neuer Elemente einnehmen.« Durch das Aufgreifen der wichtigsten Themen aus den ersten beiden Sätzen wird der ansonsten der Sonatenform entsprechend gebaute Finalsatz inhaltlich und architektonisch in den symphonischen Zyklus eingebunden – es erscheinen das Einleitungsthema aus dem ersten Satz sowie das trauermarschartige Englischhorn-Thema des zweiten Satzes, von dem der große Dirigent Pierre Monteux sagte: »Nirgends sonst wurde dieses melancholische Instrument schöner eingesetzt als hier« ...

Die Musik César Francks – der auch den Spitznamen Pater Seraphicus hatte – wurde nach seinem Tode sehr populär und diese Beliebtheit wurde erst in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts rückläufig. Auch wenn Franck sich klassischer Formen bediente, bewegte er sich so freizügig, als ob er auf der Orgel improvisierte, und das ist genau das, was manchen Zuhörer irritiert. Francks Musik findet im Grunde nur Anklang bei jenen, die auf die sinnlichen Elemente des reinen Klanges reagieren. Nur jemand, der zu Klängen eine Beziehung hat, kann diese Musik wirklich begreifen.

FRANCK

Die Dresdner Philharmonie,

das Konzertorchester der sächsischen Landeshauptstadt, prägt mit ihren jährlich rund 60 Konzerten im Festsaal des Kulturpalastes Dresden wesentlich das Kulturleben der Stadt. Die Konzerte des aus der 450jährigen Dresdner Ratsmusiktradition hervorgegangenen Orchesters sind für tausende Dresdner und für die Gäste der Elbmetropole Anziehungspunkt durch interessante und vielgestaltige Programme. International renommierte Gastdirigenten und Solisten musizieren mit dem Orchester in seiner Heimatstadt. Ihrerseits sind die Philharmoniker gefragte Künstler auf den Konzertpodien des Auslands. Durch ganz Europa, nach China, Japan, Südamerika und in die USA führten Gastspielreisen die Dresdner Philharmoniker.

Ihre Entstehung führt die Dresdner Philharmonie auf die Einweihung des ersten Konzertsaaes am 29. November 1870 in Dresden zurück, mit dem die Entwicklung des öffentlichen, von Hof und Adel unabhängigen bürgerlichen Konzertwesens der Stadt in ein neues Stadium eintrat. Das damalige »Gewerbehausorchester« veranstaltete ab 1885 Philharmonische Konzerte in Dresden, die dem Klangkörper 1915 den Titel »Dresdner Philharmonisches Orchester« eintrug. Während dieser Zeit noch privat geführt, wurde das Institut 1924 auf genossenschaftliche Basis gestellt, jetzt schon unter Bezeichnung – »Dresdner Philharmonie«.

In der Vergangenheit haben unter anderem Brahms, Tschai-kowsky, Dvorák und Strauss eigene Werke mit dem Orchester aufgeführt. So bedeutende Di-rigenten wie Hans von Bülow,



DAS ORCHESTER

Anton Rubinstein, Fritz Busch, Arthur Nikisch, Hermann Scherchen, Erich Kleiber musizierten mit dem Klangkörper. Als Orchesterleiter waren u.a. Paul van Kempen, Carl Schuricht sowie Heinz Bongartz, Kurt Masur, Günther Herbig, Herbert Kegel und Jörg-Peter Weigle (vor drei Jahren zu Gast in Klagenfurt!) tätig, mit denen auch zahlreiche Schallplatten- bzw. CD-Einspielungen vorliegen.

Nach 1945 gastierten bei den »Dresdnern« Dirigenten wie Otto Klemperer, Karel Ancerl, Vaclav Neumann, Seiji Ozawa, Klaus Tennstedt u. a., Instrumentalisten wie Emil Gilels, Wilhelm Kempff, Elly Ney, Gidon Kremer, Ruggiero Ricci, Henryk Szeryng, Pierre Fournier, Mstislav Rostropovich, Maurice André u.a.

Seit September 1994 ist Michel Plasson der künstlerische Leiter des Orchesters.

Michel Plasson

»DIRIGENT DES JAHRES '93«

Der bekannte Künstler stammt aus einer Musikerfamilie und erhielt sehr früh Klavierunterricht von Lazare Levy. Am Konservatorium seiner Heimatstadt Paris erhielt er eine Ausbildung als Schlagzeuger und gewann einen Ersten Preis; danach wandte er sich dem Dirigieren zu und errang 1962 den Ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb von Besançon.

1963 ging Plasson in die USA, wo er mit den Dirigenten Erich Leinsdorf, Pierre Monteux und Leopold Stokowski arbeitete. Nachdem er nach Frankreich zurückgekehrt war, war er 1965-68 musikalischer Leiter in Metz, und danach zunächst ständiger Leiter des Théâtre du Capitole de Toulouse, dann dessen musikalischer Leiter und 1973 schließlich der künstlerische Leiter des Theaters; Plasson »startete« von hier aus seinen vielgerühmten Offenbach-Zyklus.

1974 verwandelte Michel Plasson den alten Getreidemarkt von Toulouse in einen Konzertsaal mit 3000 Plätzen, die »Halle aux Grains«. Hier wurden mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse, dessen Leiter Plasson war, neben symphonischen Werken auch zahlreiche (seltene) Werke der Opernliteratur (wieder)aufgeführt.

1984 dirigierte dieser leidenschaftliche Musiker Verdis »Aida« im Sportpalast von Paris-Bercy, vor beinahe 200 000 Zuschauern, mit 16 Vorstellungen. Dieses Ereignis wiederholte er 1985, mit 21 Vorstellungen, mit der Oper »Turandot« von Puccini und 1987 mit Verdis »Nabucco«.

Plasson versteht sich als »Hüter der französischen Musik« und gibt daher auch regelmäßig Kompositionen in Auftrag, die bei Auslandstourneen mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse, oder in Konzerten in der »Halle aux Grains« aufgeführt werden. Außerdem führte er mit dem Orchester bekannte und wiederentdeckte Werke der französischen Musik auf, die er auch für EMI-France und die Deutsche Grammophon Gesellschaft einspielte.

Seine internationale Karriere führte den Dirigenten in alle großen Opernhäuser und Konzertsäle der Welt. Seit September dieses Jahres ist Michel Plasson künstlerischer Leiter der Dresdner Philharmonie.

Für seine Arbeit erhielt Michel Plasson zahlreiche Auszeichnungen, u.a. wurde er 1990 mit dem »Grand Prix Florence Gould«, der von der Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France vergeben wird, ausgezeichnet; 1992 wurde der Künstler vom Kulturminister zum Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres gemacht; 1993 kürte die Jury der »Victoires de la Musique Classique« Plasson für die exemplarische und preisgekrönte Einspielung von Massenets »Don Quichotte« mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse zum »Dirigenten des Jahres«; 1994 wurde Michel Plasson Offizier der Légion D'Honneur.

DER DIRIGENT

... des Mannes
bestes Stück.


KIRCHBAUMER
DER BOSS IN DER HERRENMODE