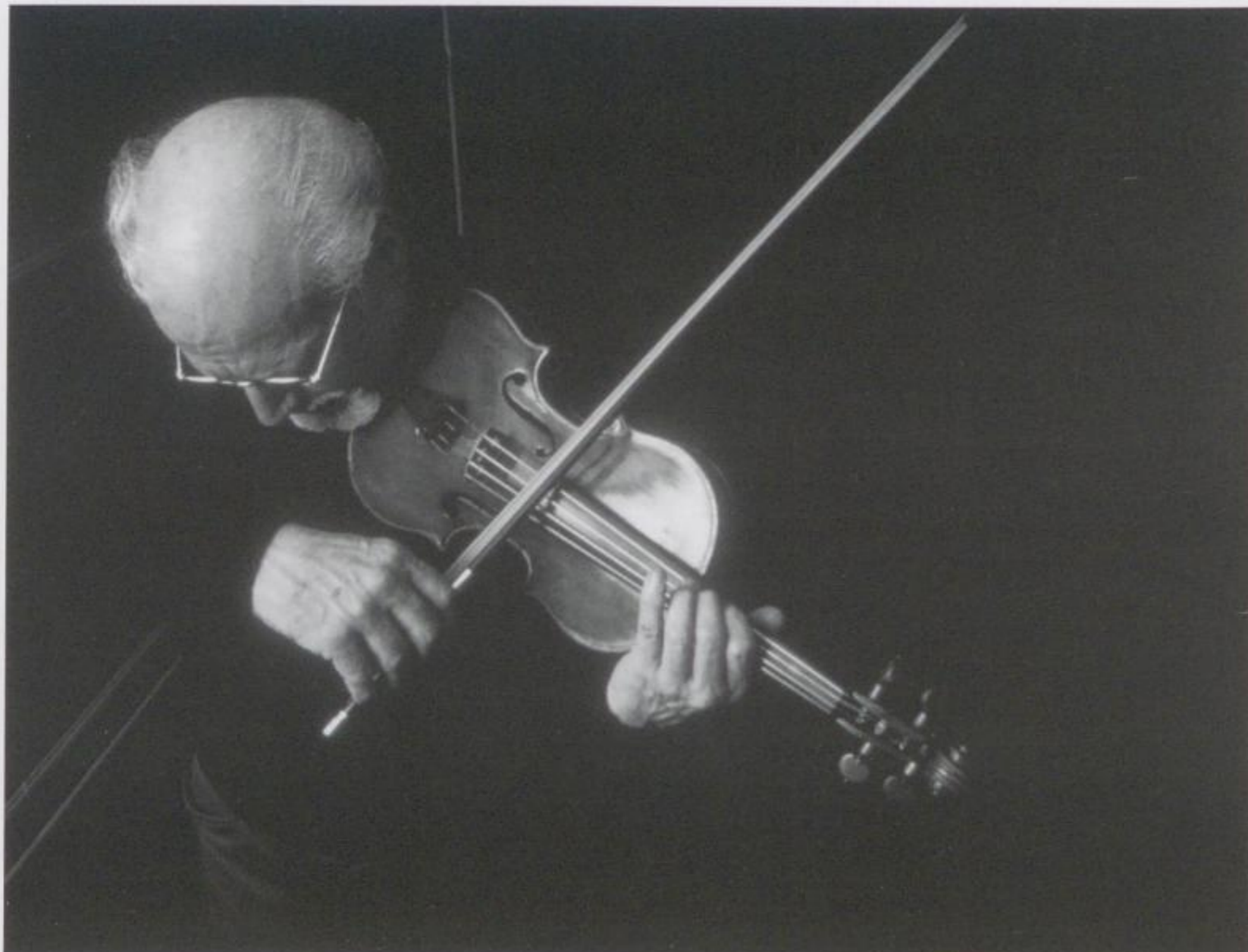




DRESDNER
PHILHARMONIE

6. KAMMERKONZERT 1998/99

**Wir wünschen Ihnen
einen einmalig schönen Abend.**



Und viel Harmonie.

Mit freundlicher Unterstützung

BMW Niederlassung Dresden
Dohnaer Straße



Freude am Fahren

6. KAMMERKONZERT

Sonntag, den 20. Juni 1999, 19.00 Uhr
Schloß Albrechtsberg, Kronensaal

Zum 100. Geburtstag von Francis Poulenc



DRESDNER PHILHARMONIE

Ausführende: Sonja Gimaletdinow, Klavier
Dresdner Bläserquintett:
Karin Hofmann, Flöte
Guido Titze, Oboe
Hans-Detlef Löchner, Klarinette
Michael Lang, Fagott
Michael Schneider, Horn

FRANCIS POULENC (1899 – 1963)

Sonate für Flöte und Klavier (1957)

Allegro malincolico
Cantilena
Presto giocoso

ANTON REICHA (1770 – 1836)

Quintett C-Dur für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 91 Nr. 7

Allegro moderato
Andante
MENUETTO Allegro
RONDO FINALE Allegro

PAUSE

JACQUES IBERT (1890 – 1962)

Cinq Pièces en Trio pour Hautbois, Clarinette et Basson

Allegro vivo
Andantino
Allegro assai
Andante
Allegro quasi marziale

FRANCIS POULENC (1899 – 1963)

Sextett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn

Allegro vivace: Très vite et emporté - Subitement presque le double plus lent -
Tempo I subito - Emporté et très rythmé
INTERMEZZO Très lent en calme
Presto tragico

Sonja Gimaletdinow, Pianistin, in Bärenstein/Erzgebirge geboren, 1975 – 1981 Studium an der Dresdner Musikhochschule, dort seit 1981 Lehrtätigkeit im Bereich Bläserkorrepetition, Professur 1994, umfangreiche Konzerttätigkeit im In- und Ausland, ständige Begleitung bei internationalen Wettbewerben, Profilierung als Begleiterin bei Kursen namhafter Künstlerpersönlichkeiten, seit 1999 künstlerische Leiterin einer Konzertreihe im Barockschloß Oberlichtenau.

Karin Hofmann, Mitglied der Dresdner Philharmonie seit 1991, Soloflötistin, 1965 in Zeitz geboren, Studium in Weimar und 1984 – 1987 an der Dresdner Musikhochschule, 1987 – 1991 Soloflötistin des Rundfunkinfonieorchesters Leipzig.

Guido Tietze, Mitglied der Dresdner Philharmonie seit 1985, Solooboist, 1959 in Cottbus geboren, 1976 bis 1982 Studium an der Dresdner Musikhochschule Oboe und Komposition. 1982 – 1985 Solooboist an der

Staatskapelle Weimar, Gründer des Dresdner Barockorchesters (1990).

Hans-Detlef Löchner, Mitglied der Dresdner Philharmonie seit 1974, Soloklarinetist, 1952 in Bernburg geboren, 1968 – 1973 Studium an der Dresdner Musikhochschule, 1973/74 Solobaßklarinetist am Volkstheater Rostock, seit 1977 Lehrauftrag an der Dresdner Musikhochschule, Professur seit 1996.

Michael Lang, Mitglied der Dresdner Philharmonie seit 1981, Solofagottist, 1957 in Görlitz geboren, 1974 – 1978 Studium an der Leipziger Musikhochschule, von 1978 bis 1981 Erster Fagottist an der Staatskapelle Schwerin.

Michael Schneider, Mitglied der Dresdner Philharmonie seit 1997, Solohornist, 1970 in Annaberg Buchholz geboren, 1988 – 1992 Studium an der Musikhochschule Weimar, 1992 – 1997 stellvertretender Solohornist der Jenaer Philharmonie.

Mitglieder des Dresdner Bläserquintetts:

*Michael Lang,
Michael Schneider,
Prof. Hans-Detlef
Löchner,
Guido Tietze,
Karin Hofmann,
(v.l.n.r.)*



Francis Poulenc gilt als einer der namhaftesten Komponisten Frankreichs in unserem Jahrhundert, ein Meister, an dessen 100. Geburtstag – geboren am 7. Januar 1899 – die gesamte musikalische Welt völlig zu Recht denkt und ihn würdigt. Zwei seiner kammermusikalischen Werke stehen in diesem Konzert auf dem Programm. Seine bedeutendste Oper „Dialogues des Carmélites“ (Gespräche der Karmeliterinnen) wird im November (3. Zyklus-Konzert) in einer konzertanten Aufführung zu erleben sein.

„Schon in frühester Jugend von den Eltern musikalisch gefördert, war Poulenc bereits mit 15 Jahren zum bevorzugten Meisterschüler des spanischen Pianisten Ricardo Viñes geworden. Aus dieser Studienzeit datieren die ersten persönlichen Kontakte zu Erik Satie und Georges Auric. Auch Charles Koechlin gehörte zu den Fürsprechern des jungbegabten Poulenc, und eine enge Freundschaft mit Milhaud, die wenig später bei gemeinsamen Reisen zu Alban Berg, Anton Webern und Arnold Schönberg den Höhepunkt an kreativen Eindrücken und Erfahrungen einbringen sollte, führte 1924 zur entscheidenden Begegnung mit Diaghilew und seinen Ballets Russes. Mit dessen Auftragswerk 'Les biches' (abstrakte Tanzszenen ohne Handlung) errang Poulenc einen überwältigenden Erfolg. Damit war seine weitere Karriere vorgezeichnet.

Trotz der imponierenden, schnell anwachsenden Liste aller Werkgat-



tungen (u.a. Opern, Ballettmusiken, Orchesterwerke) haben sich als Schwerpunkte seine zahlreichen Chorkompositionen und Sololieder herauskristallisiert, im Konzertsaal vor allem aber die Kammermusiken. Poulenc gelingt es immer wieder, mit einem schier unerschöpflichen Variantenreichtum an melodischen Einfällen geistreich zu unterhalten. Seine Harmonien und Rhythmen versteht er in eine klangvolle, oft spritzige, gar freche Moderne einzuschmelzen und dennoch eine zugleich sensible, symphatisch-spannungsvolle 'Zuhöreremusik' mit philosophierender Hintergründigkeit zu schaffen" (Gerhard Pätzig). Seine Musik wirkt raffiniert, elegant, bleibt unmittelbar, und sie verschmäht es niemals zu gefallen. Kurz nach dem Ersten Weltkrieg hatten sechs junge Komponisten in Paris damit begonnen, Uraufführungen eigener Werke zu organisieren, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric und Louis Durey. Sie

Die „Groupe des Six“ mit Jean Cocteau (am Klavier), (v.l.) Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc und Louis Durey (1952)

glaubten an eine neue Zeit, an eine neue Kunst und an eine neue Welt. Jean Cocteau hatte das 1918 so formuliert: „Schluß mit den Wolken, den Wellen und den nächtlichen Düften. Wir brauchen eine Musik, die auf der Erde steht, ... vollendet, rein, ohne überflüssiges Ornament“. Der Musikkritiker und Journalist Henri Collet verglich die sechs jugendlichen Stürmer und Vorwärtsdränger mit der historischen Fünfergruppe des „Mächtigen Häufleins“ aus Rußland (Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski und Rimski-Korsakow als Schöpfer einer russischen Nationalmusik des 19. Jh.) und nannte sie absichtsvoll „Groupe des Six“, gleichsam als Symbol für den Aufbruch von Frankreichs Musik in eine eigene, freie, unabhängige Moderne, in eine vitale, lebensvolle, klangschön-zukunftsträchtige Musik. Es mögen durchaus auch nationale Empfindungen mitgespielt haben. Auffallend immerhin ist die totale Abgrenzung zu den „abstrakten“ Techniken der „klassischen“ Moderne im Schaffen von Schönberg, Berg und Webern u.a. und deren Denk- und Schöpfungsmodellen einer Zwölfton- und seriellen Technik. Doch aber sind es wohl mehr die freundschaftlichen Bande gewesen, die eine Gruppe Gleichgesinnter zusammenschloß. Als ausdrückliche Individualisten ging jeder seinen künstlerischen Weg, mancher gemäßigt modern, mancher sehr radikal. Es gab keineswegs irgendwelche stilistischen Übereinstimmungen oder gar manifestierte Vorstellungen, de-

nen man folgen wollte oder sollte. „Die Unterschiede unserer Musik, unserer Neigungen und Abneigungen schlossen eine gemeinsame Ästhetik aus“, bekannte einst Poulenc, der sich im Vergleich zu den anderen der „Groupe“ bis zu seinem Lebensende (30. Januar 1963 in Paris) schließlich am weitesten von seiner Ausgangsposition entfernt hatte, der kompromißlosen Sachlichkeit und fast schon wieder aufreizenden Einfachheit. Poulenc blieb aber einer gewissen Liebe zur trivial-parodistisch erscheinenden Melodik treu, verstand es jedoch äußerst geschickt, sie mit höchstem Anspruch zu präsentieren, sie neu zu kleiden und daraus eine neue, völlig andere Qualität zu entwickeln. „Mönch und Lausbub“ wurde er einmal von Fachkollegen treffend charakterisiert. Satie hat ihn inspiriert, Strawinsky war sein Idol, und – nicht zu vergessen – von Maurice Chevalier, dem berühmten Chansonnier, hat er viel gelernt, vor allem den eleganten, witzigen und geschmeidigen Konversationston. Poulenc verfolgte, je reifer er wurde, keine bestimmten ästhetischen Grundsätze, schrieb aus Inspiration und innerer Lust und stellte fest, solche Extreme wie Anton Webern und Giacomo Puccini gleichermaßen zu mögen. Doch wie ernst ihm dennoch seine Kunst war – viel ernster als schnell Dahergesagtes ahnen läßt – wie intensiv er sich mit technischen, stilistischen und sonstigen musikalischen Mitteln auseinandersetzte, zeigen sei-

ne Werke selbst und nicht zuletzt ein waches selbstkritisches Bewußtsein, das nichts durchgehen ließ, was er nicht selbst als verantwortlich aus seiner Werkstatt entließ, Überarbeitungen einiger Jugendwerke eingeschlossen.

Poulenc bevorzugte in seinem Schaffen die Blasinstrumente, sowohl als Farbmittel in seinen größeren Werken als auch für solistische kammermusikalische Aufgaben. Er hat mehrere Sonatenwerke für Bläser komponiert, so auch eine **Sonate für Flöte und Klavier** (1957). Dieses Werk aus der Reifezeit gehört inzwischen wohl zu den bekanntesten Schöpfungen des Komponisten aus diesem Bereich und verkörpert geradezu das höchst Eigentümliche seiner persönlichen Ausdruckssphäre: eine Melodik, die zwischen Dur und Moll schwankt, selbst Akkord-Funktionen wenig entschieden formuliert, immer aber im tonalen Rahmen verbleibt. Ein leicht sentimentaler Zug, bewußt melancholisch gehalten (im 2. Satz), setzt sich in völligen Gegensatz zum nachfolgenden Presto giocoso, traditionell anmutend in aller Fröhlichkeit, erfrischend und herzlich in bester Musizierlaune.

Ganz im Gegensatz zur Flötensonate aus den späten Jahren erleben wir im Schlußstück unseres Programms ein wesentlich früher entstandenes Werk, das **Sextett für Klavier und Bläserquintett** aus dem Jahre 1932, allerdings in der überarbeiteten Form von 1939/40. Es

war Poulencs erstes größeres Kammermusikwerk mit Bläsern und kann als Schlüsselwerk angesehen werden für seine kompositorische Art, gewisse „Satzbausteine“ – mosaiksteinartige Taktgruppierungen – zu entwickeln und sie in mannigfaltiger Weise zu verbinden. Man kann oder muß sogar als Hörer stets auf alles gefaßt sein. Z.B. enthalten schnelle Sätze langsame Partien, während langsame Sätze von lebhaften Teilen durchwirkt sein können. So wechseln gern ganz unvermittelt expressive (dissonante) und burleske (tonale) Rhythmusepisoden einander ab, freischwebenden Takten (im 1. Satz z.B. eine Fagottkadenz mit abruptem Stimmungs- und Tempowechsel) folgen ernste Melodien oder es klingt urplötzlich eine triviale Gassenhauer-Melodie (3. Satz) auf. Immer aber wird fröhlich-quirlich musiziert, werden rhythmische Purzelbäume geschlagen, Harlekinaden gezeigt, Varianten gebracht, Ernst mit Heiterkeit gemischt, gelegentlich auch wehmütige Klage angestimmt. So bunt wie das Leben, so tragisch und komisch zugleich ist seine Musik. Was jedoch ist ernst gemeint, was verspielt? Ist die Fröhlichkeit echt oder steckt doch Wehmut dahinter? Gefriert sie zu bitterem Ernst? Diese Musik jedenfalls ist eine geniale Transformation uralter Eitelkeits-Motive (Vanitas vanitatum; Eitelkeit der Eitelkeiten) in die vergnügungssüchtige Gegenwart, sicherlich genauso ernst gemeint, wie parodistisch durchsetzt.



Francis Poulenc

Anton Reicha oder
(in der Schreibweise
seines Geburtslandes)
Antonín Rejcha



Anton Reicha, Zeitgenosse und Jugendfreund Beethovens, gehört zu den auffallend individuellen Künstlerpersönlichkeiten des Übergangs von der musikalischen Klassik zur Romantik. Der am 26. Februar 1770 in Prag Geborene (gest. am 28. Mai 1836 in Paris) war zwischen 1785 und 1794 Flötist und Geiger in Bonn an der kurfürstlichen Kapelle (Beethoven spielte dort Bratsche) und im Kölner Nationaltheater. Seinen Namen aber machte er sich als gefragter Kompositionsprofessor in Paris (Lehrer u.a. von Berlioz, Liszt, Gounod, Vieuxtemps, César Franck) und als experimentierfreudiger Komponist. Nahezu unüberschaubar sind – neben Kompositionen von Orchesterwerken und Opern – seine Beiträge für die Kammermusik. In seinem Schaffen ist die Bevorzugung der Blasinstrumente augenfällig. Auf den Traditionen der Mannheimer Tonschule, der Wiener Klassik und der französisch-italienischen Oper auf-

bauend, war Reicha sichtlich bemüht, neuartige Wege zu gehen, die ihn „auf eine kaum begreifliche Art“ elektrisierten, und ihn „beinahe immer mit Glück einen neuen Plan und einen neuen Entwurf“ verwirklichen ließen, wie er gestand. So galten zahlreiche Experimente dem reinen Bläsersatz. Nach dem Vorbild der Streichquartette und -quintette, dieser expliziten klassischen Form des Zusammenwirkens gleichberechtigter Partner, versuchte er eine adäquate Form für Bläser-solisten zu finden. So entwickelte er ein festgefügttes Kammerensemble aus Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott und damit zugleich eine eigenständige Literatur, die ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen konnte. Das sind Besonderheiten, die sich einerseits aus klanglichen Vorteilen, andererseits aber aus eingeschränkten spieltechnischen Möglichkeiten der Blasinstrumente ableiten lassen. (Die Holzblasinstrumente waren gegenüber den heute gebräuchlichen technisch weniger entwickelt, das Horn noch nicht mit Ventilen ausgestattet.) Aber Reicha wollte die sehr viel ältere Form der Bläsermusik, sogenannte „Harmoniemusiken“, mit ihrem geselligen Divertimento-Charakter ablösen und dem bis dahin eher stiefmütterlich behandelten Bläsersatz einen höheren Stellenwert geben, eben einen, der dem Streichquartett vergleichbar sein kann. In Paris hatte er fünf herausragende Bläsersolisten zur Verfügung. Mit denen konnte er seine

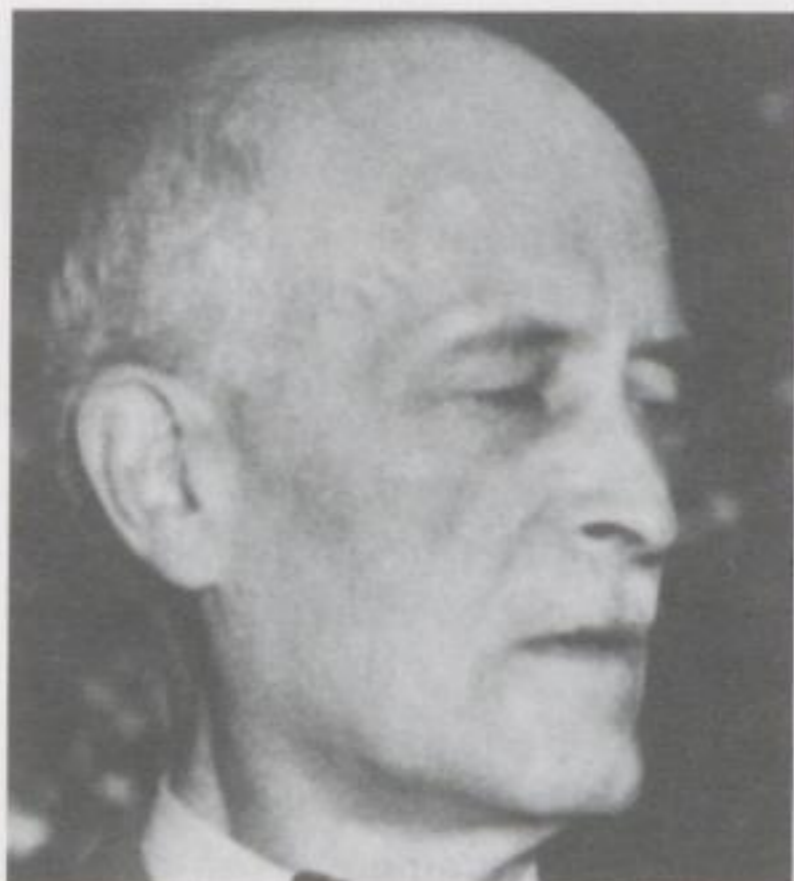
Vorstellungen verwirklichen. So komponierte er in den Jahren zwischen 1810 und 1820 allein 24 Bläserquintette, vier Serien zu je sechs Werken (op. 88, 91, 99, 100). Als 1814 der erste Werkzyklus (op. 88) aufgeführt wurde, überraschte Reicha mit der neuartigen Ensembleskunst für ein blasendes Quintett die Öffentlichkeit und löste enthusiastische Begeisterung aus. Er wurde schnell mit Haydn, dem vermeintlichen Erfinder des Streichquartetts, gleichgestellt und fand – vor allem unter seinen zahlreichen Schülern – rasch Nacheiferer. Mit seinen neun Bläserquintetten war es dann aber Franz Danzi (1763 bis 1826) aus Karlsruhe, der das Reichasche Modell weiterzuentwickeln verstand und zu einer neuen Höhe führte. Aber erst im 20. Jahrhundert – die spieltechnischen Möglichkeiten der Blasinstrumente hatten sich inzwischen so weit entwickelt, daß sie denen der Streichinstrumente wirklich gleichgesetzt werden konnten – haben sich bedeutende Komponisten dieser Werk-gattung wieder angenommen, die Literatur merklich bereichert (z.B. Schönberg, Hindemith, Ligeti, vor allem Franzosen, wie Ibert, Françaix, Milhaud, Bozza) und dabei die virtuose Seite stark herausgekehrt. Das **Bläserquintett C-Dur** Nr. 7 (es ist das erste Werk aus der Serie op. 91) erschien 1818 in einer Druckausgabe. Nach einer erfolgreichen Aufführung des Werkzyklus´ op. 91 in Paris im Foyer des Théâtre Favart, war in der „Allge-

meinen musikalischen Zeitung“ in Leipzig zu lesen: „Wenn es möglich wäre, Haydn in der Quartetten- und Quintettencomposition zu übertreffen; so wäre dies von Reicha mit den erwähnten Quintetten geschehen“. Nicht nur die in ihrem Charakter unterschiedlichsten Themen und Gedanken sind es, die eine gewisse Farbigkeit ins Geschehen bringen, sondern die Art der ständig variierenden Aneinanderreihung und Schichtung, vor allem aber das Zusammenwirken der unterschiedlichsten Instrumente und den sich daraus ergebenden klangfarblichen Möglichkeiten. Diese Farbspiele machten offensichtlich in der ersten Zeit solchen großen Effekt, daß der homogene Klang von Streicherensembles drohte, im Publikumsgeschmack ins Hintertreffen zu geraten. Man wollte „Bläserquintette“ hören. Auch heute, in einer Welt voller Klänge und (leider oftmals leerer) Effekte, hat eine solche Musik noch keineswegs ihren besonderen Reiz verloren, wie immer wieder bei Kammerkonzerten entsprechender Ensembles festzustellen ist.



01099 Dresden
Bautzner Straße 19
An der Loge
☎ 03 51/8 03 98 41

**S
v
e
m
ö**



Jacques Ibert wurde am 15. August 1890 in Paris geboren und starb am 5. Februar 1962 in Paris. Als 20jähriger begann er ein Studium am Pariser Conservatoire u.a. bei Gabriel Fauré (Komposition) und André Gédalge (Kontrapunkt) und bewarb sich späterhin erfolgreich um den Rom-Preis. 1937 wurde er als erster Komponist in das Direktorium der Académie de France in Rom berufen, leitete als Administrateur général de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux die Verwaltungsdirektion der Pariser Opéra und der Opéra Comique (1955 – 1957) und wurde 1956 zum Mitglied des Institut de France gewählt. Zu seiner Zeit galt Ibert als einer der angesehensten Komponisten Frankreichs, auch – oder gerade(?) – weil er sich keineswegs modisch-modernistischen Tendenzen anschloß, sondern einen sehr persönlich geprägten, eher publikumswirksamen neoklassizistischen Kompositionsstil bevorzugte mit einer

stärkeren Tendenz zur Unterhaltung als zur Dramatik. Abseits jeder kompositionstechnischen und stilistischen Dogmatik wußte Ibert in seinem umfangreichen Œuvre, das – ausgenommen die Sinfonie – über alle Genre reicht, den Anforderungen des französischen Musiklebens mit Vielseitigkeit, Esprit und eleganter Virtuosität zu entsprechen und ein eigentlich schon vergangenes Verhältnis zwischen bürgerlichem Konzertpublikum und Komponist wiederherzustellen.

Wie schon Reicha oder auch sein Zeitgenosse Poulenc bevorzugte Ibert in seiner Kammermusik die Bläser; als einzige Ausnahme mag sein bemerkenswertes Streichquartett gelten. Zum Repertoire aller entsprechenden Instrumentalisten gehören sein Concerto für Flöte, die Flötensonatine „Jeux“, das bemerkenswerte Concertino für Saxophon, seine „Trois Pièces brèves“ für Bläserquintett und die hier aufgeführten **Cinq Pièces en Trio pour Hautbois, Clarinette et Basson** aus dem Jahre 1935, die zu den gelungensten Arbeiten ihres Autors gehören. Es handelt sich um eine raffinierte pointierte Musik, in der die melodische Erfindung ganz dem instrumentenspezifischen Spiel dient und reizvolle Farbkombinationen entstehen läßt.

Und doch ist es auch eine Musik, die es ernst meint, aber alle Erden schwere hinter einer gewissen Gefälligkeit verbirgt, unterhaltsam wirkt, ohne allein nur unterhalten zu wollen.

WER HOCH HINAUS WILL, KANN BEI UNS FEIN ANFANGEN

Die meisten Großen haben klein angefangen. Theo Adam steht dafür, ebenso Peter Schreier. Als Kinder erhielten sie im Chor ihre musikalische und stimmliche Grundausbildung. Wenn Ihr Mädchen oder Junge gern singt und Sie dieses Talent ausbilden lassen möchten, dann haben wir etwas für Sie: Unsere Vorbereitungsklassen für den Philharmonischen Kinderchor.

Mädchen und Jungen zwischen 7 und 10 Jahren erhalten hier – kostenlos – eine gute Ausbildung in Chorsingen, Musiklehre, Stimmbildung und rythmischer Gymnastik.

VORSTELLUNG AM

DONNERSTAG, DEN 17. JUNI, 16.00 – 18.00 UHR

SONNABEND, DEN 19. JUNI, 09.30 – 12.00 UHR

IN DEN KLUBRÄUMEN DER DRESDNER PHILHARMONIE,
KULTURPALAST, EINGANG SCHLOSSTRASSE, 3. ETAGE

Telefonische Auskünfte und Vereinbarung weiterer Termine
unter Telefon 4 86 63 47



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

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1998/99

Chefdirigent: GMD Michel Plasson – Intendant: Dr. Olivier von Winterstein

Erster Gastdirigent: Juri Temirkanow – Ehrendirigent: Prof. Kurt Masur

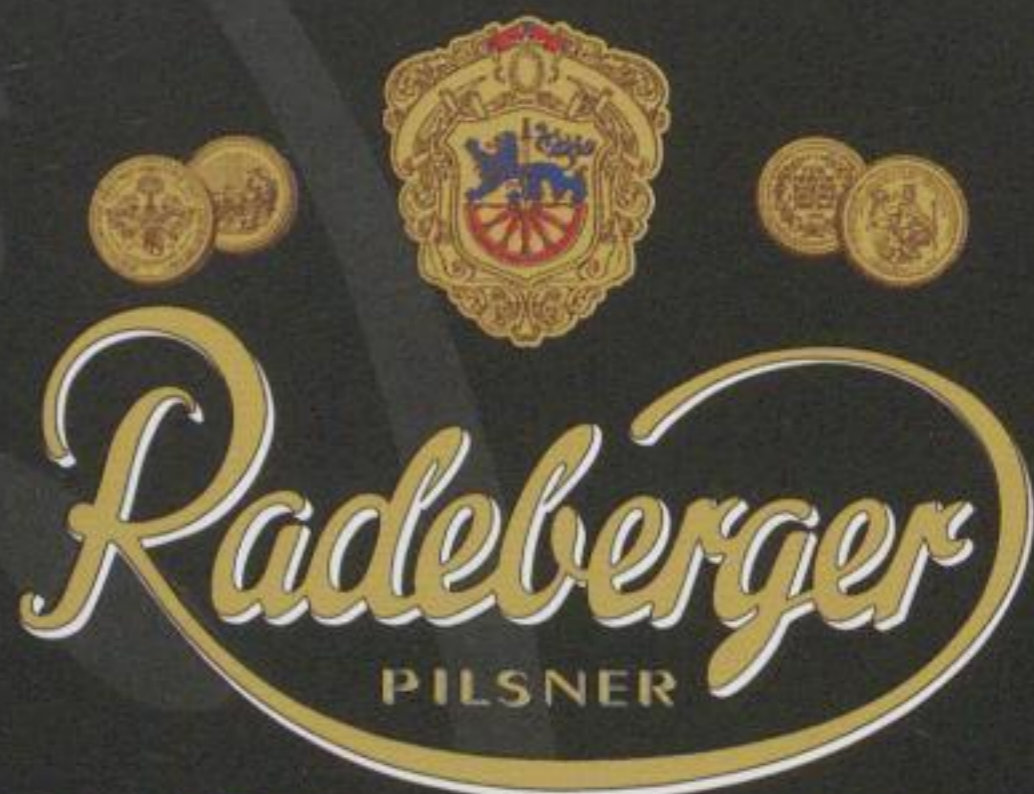
Text und Redaktion: Klaus Burmeister

Satz und Gestaltung: Kommunikation Schnell GmbH, Heidestraße 21,
01127 Dresden, Telefon 03 51/ 85 36 70

Anzeigenverwaltung: Kommunikation Schnell GmbH, Bernd Ullrich, Telefon 03 51/ 8 53 67 13

Druck: Druckerei Vettters, Radeburg

Preis: 1,00 DM



EHEMALS KÖNIGLICH
SÄCHSISCHER HOFLIEFERANT
TAFELGETRÄNK S. M. KÖNIG
FRIEDRICH AUGUST III.
VON SACHSEN