

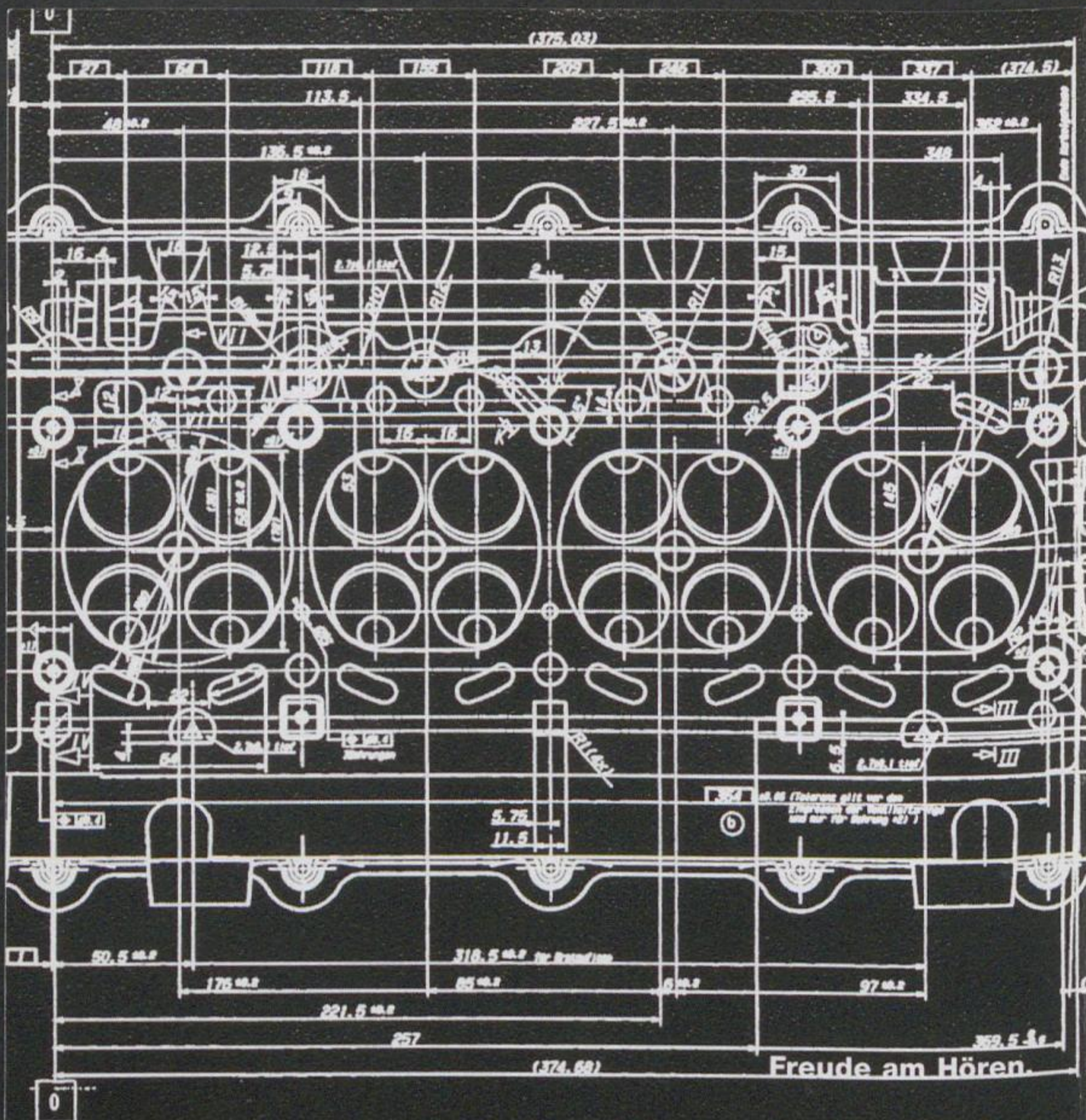
Spielzeit

2001/2002



DRESDNER
PHILHARMONIE

Sonderkonzert



Sonntag

23. Juni 2002

19.30 Uhr

in der Kreuzkirche

DRESDNER
PHILHARMONIE

Sonderkonzert

Dirigent

Marek Janowski

Solisten

Jean-François Heisser, Klavier

Jörg Brückner, Horn

Die Partien von Xylorimba und Glockenspiel
haben dankenswerterweise die Gäste aus Paris

Francis Petit und **Daniel Ciampolini**
übernommen.

Die Dresdner Philharmoniker
sammeln für einen neuen
Konzertsaal der Stadt Dresden.

NEUER Konzertsaal | für Dresden

Spendenkonto:

Förderverein Dresdner Philharmonie

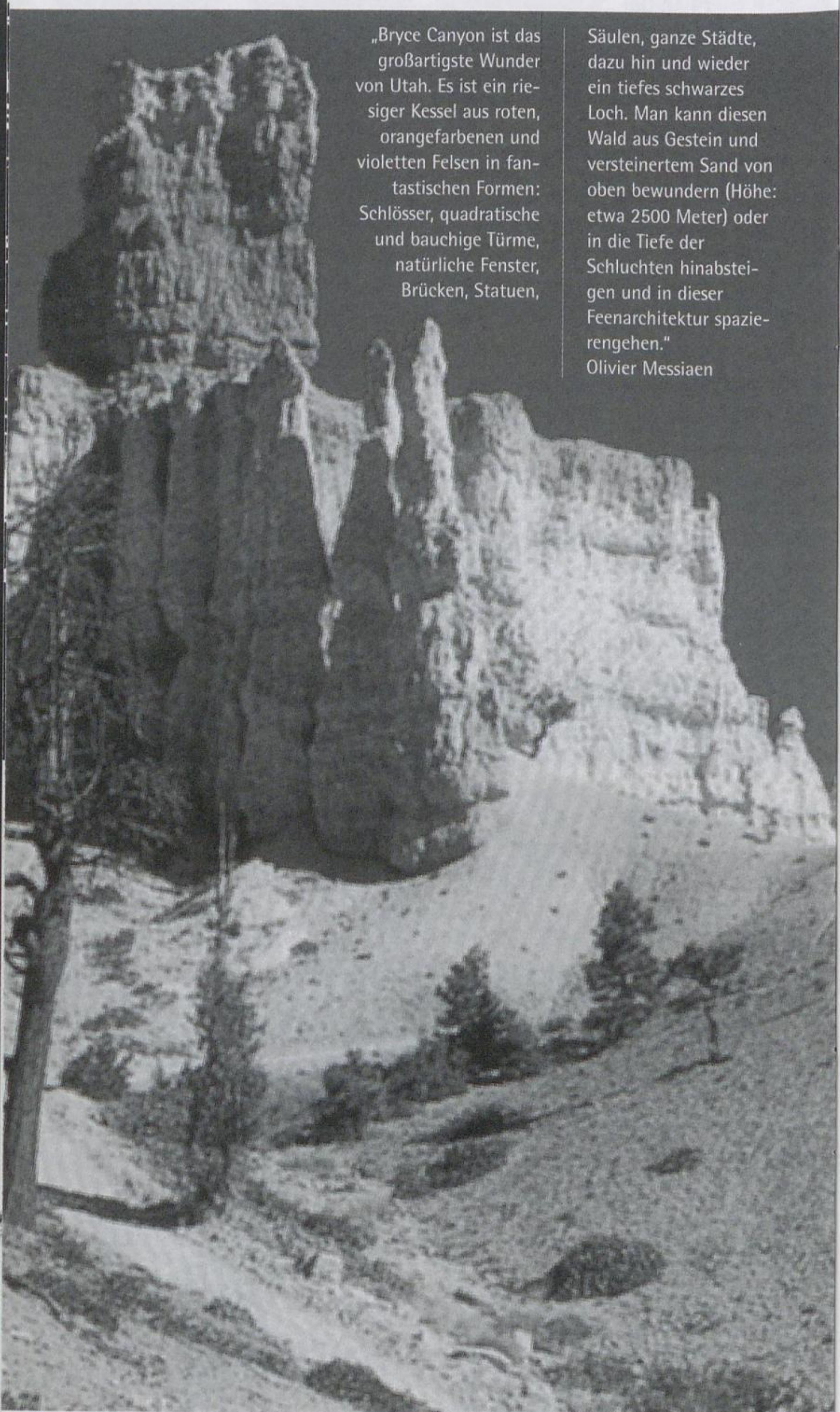
Initiative Konzertsaal

Stadtparkasse Dresden

BLZ 850 551 42 · Konto-Nr. 140 170 000

Bitte geben Sie Ihre Anschrift an.





„Bryce Canyon ist das
großartigste Wunder
von Utah. Es ist ein riesiger
Kessel aus roten,
orangefarbenen und
violetten Felsen in fantastischen
Formen: Schlösser, quadratische
und bauchige Türme,
natürliche Fenster,
Brücken, Statuen,

Säulen, ganze Städte,
dazu hin und wieder
ein tiefes schwarzes
Loch. Man kann diesen
Wald aus Gestein und
versteinertem Sand von
oben bewundern (Höhe:
etwa 2500 Meter) oder
in die Tiefe der
Schluchten hinabsteigen
und in dieser
Feenarchitektur spazieren-
gehen.“
Olivier Messiaen



Programm

Olivier Messiaen (1908 – 1992)

„Des Canyons aux Étoiles“

„Von den Canyons zu den Sternen“ für Klavier und Orchester

PREMIÈRE PARTIE · ERSTER TEIL

- I. Le désert · Die Wüste
- II. Les Orioles · Die Störche
- III. Ce qui est écrit sur les étoiles ...
Was in den Sternen geschrieben steht ...
- IV. Le Cossyphe d'Heuglin · Die Weißbrauenrötel
- V. Cedar Breaks et le Don de Crainte
Cedar Breaks und die Gabe der Frucht

DEUXIÈME PARTIE · ZWEITER TEIL

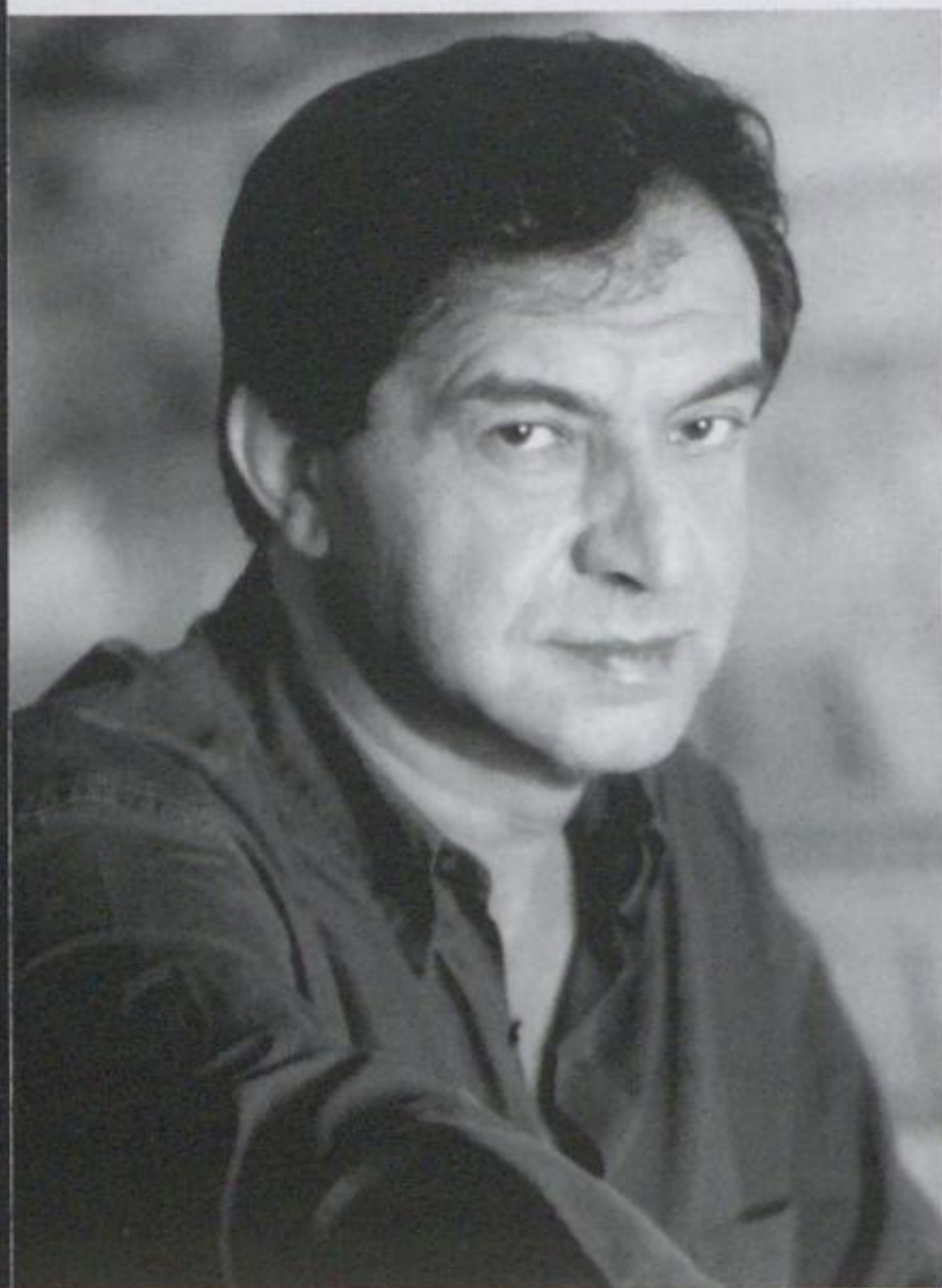
- VI. Appel interstellaire · Interstellarer Ruf
- VII. Bryce Canyon et les rochers rouge-orange
Bryce Canyon und die orange-roten Felsen

TROISIÈME PARTIE · DRITTER TEIL

- VIII. Les ressuscités et le chant de l'étoile Aldébaran
Die Auferstandenen und der Gesang des Sternes Aldebaran
- IX. Le Moqueur polyglotte · Die Spottdrossel
- X. La Grive des bois · Die Walddrossel
- XI. Omao, Leiothrix, Elepaio, Shama
Omao, Leiothrix, Elepaio, Shama
- XII. Zion Park et la Cité céleste
Zion Park und die himmlische Stadt

OHNE PAUSE

Ein französischer Pianist – zum zweiten Mal
bei der Dresdner Philharmonie zu Gast –
und ein „hauseigener“ Hornist
meistern die anspruchsvollen Soloparts



Jean-François Heisser, ehemals Klavierstudent am Pariser Conservatoire (V. Perlemuter) und Gewinner einiger internationaler Wettbewerbe (1974 Jean-Wettbewerb in Spanien, Vianna-da-Motta-Wettbewerb in Portugal) begann seine Solistenkarriere 1976 bei einem vielbeachteten Kammerkonzert im Lincoln Center/

New York (zusammen mit dem Geiger R. Pasquier). Seither hat er bei berühmten Orchestern gastiert (z.B. London Symphonie Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Tonhalle Orchester Zürich, Maggio Musicale Orchestra in Florenz, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Radio France, Moskauer Philharmoniker) und gemeinsam mit namhaften Dirigenten musiziert (Z. Metha, Myung Whun Chung, M. Janowski, M. Tilson-Thomas, J. Conlon, E. Krivin, M. Plasson, Ch. Dutoit, K. Nagano). Als Kammermusikspieler ist er ein beliebter Partner und gastierte bei zahlreichen Festivals, z.B. mit dem Lyndsay-Quartett, mit N. Imai,

J. Baschmet, G. Hoffman, M. Béroff, M.-J. Jude, B. Engerer. Sein weitgespanntes Repertoire reicht bis zur Musik des 20. Jahrhunderts. Er hat mehrere CDs mit spanischer Klaviermusik vorgelegt (ERATO) und mit der Einspielung des Gesamtwerkes von Dukas hohe Auszeichnungen der Schallplattenindustrie errungen. Kürzlich ist seine höchst erfolgreiche Aufnahme von Beethovens späten Klaviersonaten erschienen.

J.-F. Heisser ist Professor für Klavierspiel am Pariser Conservatoire und künstlerischer Direktor des französischen Festivals „Soirées Musicales d'Arles“ und des Orchestre Poitou Charentes. Der Künstler gastierte erstmals 1997 unter Leitung Marek Janowskis bei der Dresdner Philharmonie.



Solisten

Jörg Brückner, 1971 in Leipzig geboren, erhielt seine erste musikalische Ausbildung in der Musikschule Dessau bei Joachim Schulz. 1985 wurde er in die Spezialschule für Musik Weimar aufgenommen (R. Heimbuch) und 1989 an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar immatrikuliert. Schon während seines



Studiums bei Karl Biehlig konnte Jörg Brückner als Substitut an der Staatskapelle Weimar tätig werden und gastierte 1991 als ständige Aushilfe (stellvertretendes Solohorn) im Theater Erfurt. 1992 erhielt er sein erstes Engagement im Gewandhausorchester zu Leipzig als 3. Hornist und ist seit 1997 koordinierter Solohornist der Dresdner Philharmonie. Seit 1985 war er mehrfach Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe, u. a. beim Rundfunk-Jugendwettbewerb „Concertino Praga“ 1990 (2. Preis) und beim Internationalen Blechbläserwettbewerb in Gdansk 1990 (2. Preis). 1996 errang er einen Sonderpreis in Markneukirchen.

Ein großartiges Werk eines der
faszinierendsten und experimen-
tierfreudigsten Künstlerpersön-
lichkeiten des 20. Jahrhunderts

Olivier Messiaen

geb. 10. 12. 1908
in Avignon;
gest. 27. 4. 1992
in Paris

als 11jähriger
Aufnahme am Pariser
Conservatoire (Orgel bei
M. Dupré; Komposition
bei P. Dukas)

1930
Abschluß des
Musikstudiums

1931
Organist in Paris
(Église de la Sainte-
Trinité) in Nachfolge
von Widor und Fauré;
hatte das Amt bis ins
hohe Alter inne

1936
Gründung der Gruppe
„La Jeune France“
(gemeinsam u. a. mit
André Jolivet); Theorie-
lehrer an der École
Normale de Paris und
Schola cantorum

1941
Professur für Theorie
und 1966 für Kompo-
sition am Conservatoire

1944
Traktat „Technique de
mon langage musical“
(Technik meiner musi-
kalischen Sprache)

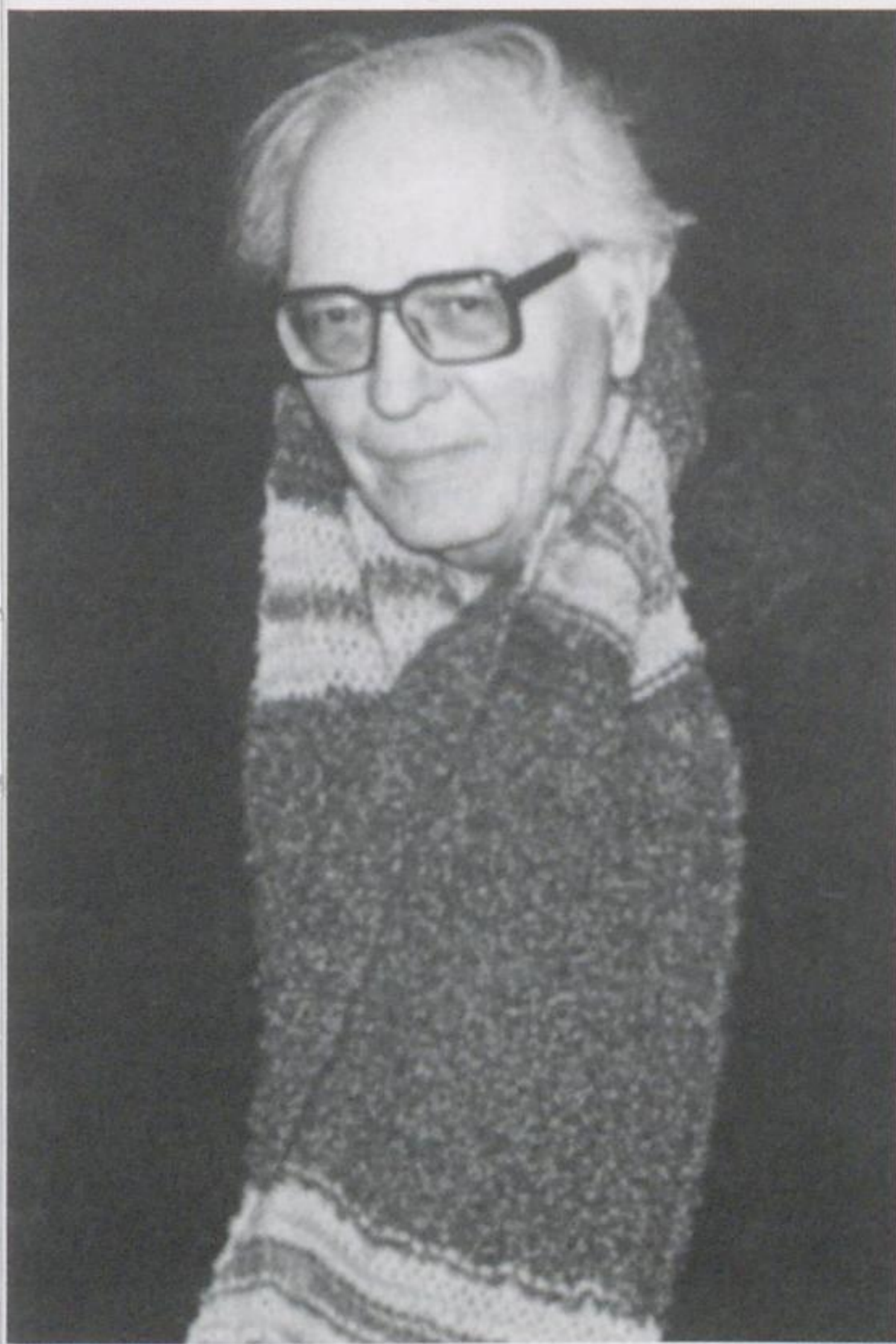
1949
Klavieretüde „Mode de
valeurs et d'intensités“
(Modus aus Tondauern
und -stärken)

1983
„Saint François
d'Assise“, Oper

Der katholische Glaube, die Tristan-Sage und der Vogelgesang“ hätten sein Werk geprägt, meinte Olivier Messiaen. Mutet es auf den ersten Blick auch merkwürdig an, hierin eine verbindende Gemeinschaft zu erblicken, so sind diese Aspekte doch tatsächliche Ansatzpunkte für einen wirklichen Schöpfungsprozeß eines der außergewöhnlichsten Komponisten im letzten, dem 20. Jahrhundert, für einen, der ein musikalisches Universum anzurühren gewagt hat und es zu bewegen verstand.

Messiaen war zwar in erster Linie Komponist, doch auch blendender Organist und Pianist, universell gebildet, scharfsinniger Theoretiker und gesuchter Lehrer. Zu seinen Schülern zählten solche Größen der europäischen Moderne wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Yannis Xenakis, György Kurtág.

Reichliche 83 Jahre war Messiaen alt, als er in einem Pariser Krankenhaus starb. Er hat auf ein Lebenswerk zurückblicken können, das nicht nur in einigen sehr groß angelegten, geradezu gigantischen Orchesterwerken – gemessen an Umfang und Besetzung – und mehrstündigen Klavier- und Orgelzyklen zu finden ist, sondern hat sowohl durch eigenes kompositorisches Schaffen als auch in breiter pädagogischer Betätigung eine ganze Komponistengeneration geformt, ja der Musik unseres Jahrhunderts einen eigenwilligen, aber entwicklungssträchtigen Stempel aufgedrückt. So kann er getrost als eine „Vaterfigur neuer Musik“ angesehen werden. Und doch schrieb er „Neue Musik“ nicht aus modischem Interesse und nicht, um eigenem Ehrgeiz zu frönen. Er hatte kein politisches Ziel, sondern nur die Verkündigung christlichen Glaubens im Sinn. Allerdings wollte er nicht für einen Mystiker gehalten werden, sondern mochte lieber als „musicus theologicus“ der Kirche dienen. So schuf er „... in flammender Egozentrik, die aber immer um Glaubensinhalte kreiste, ein unverwechselbares eigenständiges,



Aufnahme von 1982

in sich stimmiges Werk von höchster Prägnanz und Weltwirksamkeit“ (Klaus Geitel und Elmar Krekeler in: Die Welt (Kulturwelt), 29.4.1992, S. 23).

Als Sohn eines Anglisten und einer Dichterin (Pseudonym: Cécile Sauvage) – Märchen und Bilder spielten in seiner Kindheit eine große Rolle – hatte er schon frühzeitig eine außergewöhnliche Phantasie und Neugier entwickelt, eine Fähigkeit, die ihn drängte, weitentfernte Fakten aus mancherlei Wissensgebieten untereinander in Beziehung zu bringen und für so manche Fragestellungen sehr persönliche Deutungen zu finden. Sein kreativer Umgang auch mit musikgeschichtlichen und -praktischen Fakten führte zu oftmals überraschenden Resultaten. Messiaen hatte einen geradezu theologisch-missionarischen Anspruch, war Bekenner und Bekehrer, einerseits tatsächlich aus tiefem religiösen Verständnis heraus – sein Schaffen sah er sehr wohl im göttlichen Auftrag, in mystischer Tiefe, wie es viele seiner Werke belegen –, andererseits aber auch wegen seiner Ent-

Wie sein Universum aussehen sollte, hat er einmal selbst beschrieben und poesievoll ausgemalt: „Mein heimliches Verlangen nach feenhafter Pracht der Harmonie hat mich hingedrängt zu diesen Feuerschwertern, diesen jähren Sternen, diesen blau-orangen Lavaströmen, diesen Planeten von Türkis, diesen Violetttönen, diesem Granatrot wuchernder Verzweigungen, diesem Wirbel von Farben und Tönen in einem Wirrwarr von Regenbögen. Ich weiß in der Tat nicht, ob ich eine Ästhetik habe, aber ich kann sagen, daß meine Vorliebe auf eine schillernde, verfeinerte, ja wollüstige Musik – wohlverstanden, nicht sinnlich gemeint – gerichtet ist. Auf eine Musik, die sich wiegt, die singt (Ehre sei der melodischen Phrase!). Auf eine Musik, die neues Blut ist. Eine sprechende Gebärde, ein unbekannter Duft, ein Vogel ohne Schlaf. Eine Musik wie Kirchenfenster, ein Wirbel von komplementären Farben. Eine Musik, die das Ende der Zeiten ausdrückt, die Allgegenwart, die verklärten Leiber, die göttlichen und übernatürlichen Geheimnisse, ein theologischer Regenbogen.“

Wir sollten ihn suchen, diesen Regenbogen. Und es mag uns gelingen, ihn auch zu finden.

geschlossenheit, der Musik in unserer Zeit neue Kraft und neue geistige Gewalt zu geben. Messiaen schrieb und „predigte“ eine Neue Musik jenseits aller Moden und zwischen allen Stilen und Stühlen. Er fand auch ein wirklich aufgeschlossenes Publikum, eine Zuhörer-, eine Schülerschar – ein Phänomen in der Moderne – und zeigte Wege auf zum selbständigen Weiterführen.

Seine Tätigkeit brachte die bisherigen Vorstellungen von Musik, nicht nur die der „alten“, sondern auch die der „modernen“ Jahrhunderte, ins Wanken und auf einen Pfad, der wohl als die entscheidendste Neuerung angesehen werden kann, den der „Seriellen Musik“. Das war 1949, zu einem internationalen Ferienkurs für Neue Musik in Darmstadt, als der Komponist seine Klavieretüde „Mode de valeurs et d'intensités“ vorstellte, in der er sich intensiv mit Dauer und Intensität von Tönen und Klängen auseinandergesetzt hatte. Die Idee der Seriellen Musik beruht auf einer rein rationalen, man kann sagen, mathematisch-logischen „Konstruktion“ von Musik durch reihenmäßige Gliederung des musikalischen Materials (z. B. der Bildung einer festen Reihenfolge von Intervallschritten, wie sie schon seit Schönbergs Zwölftontechnik existierte, die aber Messiaen auf andere Parameter übertragen hat wie Tondauer, -qualität, Klangfarbe, Lautstärke u. a. m.). Übrigens distanzierte Messiaen sich später von dieser, letztlich auch wieder einseitigen Art der Musikauffassung, denn die eigentliche Sprachhaftigkeit der Musik drohte verlorenzugehen, weil ihre Schöpfer peinlichst darauf bedacht waren, jeden traditionellen Rest aus ihrem Vokabular zu tilgen. Das aber wollte gerade Messiaen nicht, er wollte Inhalte und die Göttlichkeit des Lebens ausdrücken. Doch hatte er zusehen müssen, wie sich in den 50er Jahren der Serialismus, ein „tönendes Faktum“, zu verselbständigen begann und weite Kreise zog (Boulez, Stockhausen, Pousseur, Nono und viele andere).

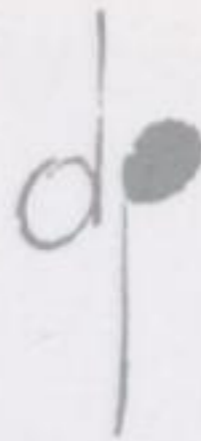


Der Ausgangspunkt seiner, man möchte meinen, wissenschaftlichen Herangehensweise, Musik zu ergründen und eine moderne „Sprache“ zu formen, beruht auf dem Erkunden von musikalischen Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten in aller Welt. So untersuchte und benutzte er Modelle aus der gregorianischen Melodik, der antik-griechischen Metrik, aus der hinduistischen, überhaupt fernöstlichen Klangwelt – anscheinend ein heterogenes Gemisch. Den Sinn für Klang und Klangveränderung hatte er selbst hautnah erlebt während seiner Studienzeit. Die impressionistischen Klangbilder von Debussy und Ravel hatten ihn anfangs gar geprägt. Über seinen Lehrer Paul Dukas wäre er „beinahe“ ein Wagnerianer geworden, hat aber zumindest die Suggestivkraft von Wagners „Ring“- und „Tristan“-Harmonik in sich aufgesogen und ihr Anregungen verdankt. Doch Messiaen selbst suchte andere Wege, wollte aus dem inspirativen Vorgang des Komponierens – handwerklich natürlich kenntnisreich vorgebildet – vorerst eine rein rationale Angelegenheit, etwas Konstruiertes machen und sie seinen „Aussagen“ – Inhalten – anpassen. Seine Anregungen nahm er wirklich von überall her, vermischte sie, deutete sie neu und versuchte, eine völlig andersartige Ordnung zu erstellen, die Organisation musikalischer Formen unter völlig veränderten, ja eindeutig zu kalkulierenden Gesichtspunkten. Und hier war es nun besonders die Frage der rhythmischen Gestaltung, die ihn brennend interessierte. Der Rhythmus an sich ist Leben, Ausdruck der Bewegung, des Lebendigseins und findet sich in der Natur (Gottes) auf Schritt und Tritt, auch z. B. im Gang der Gestirne, im Regenbogenspektrum und vor allem in den Vogelrufen, die ihm, einem interessierten Ornithologen, viel bedeuteten. Sich einer an sich banalen Tatsache bewußt zu werden, ist der Ansatz für die künstlerische Deutung, Umdeutung und Veränderung. Das

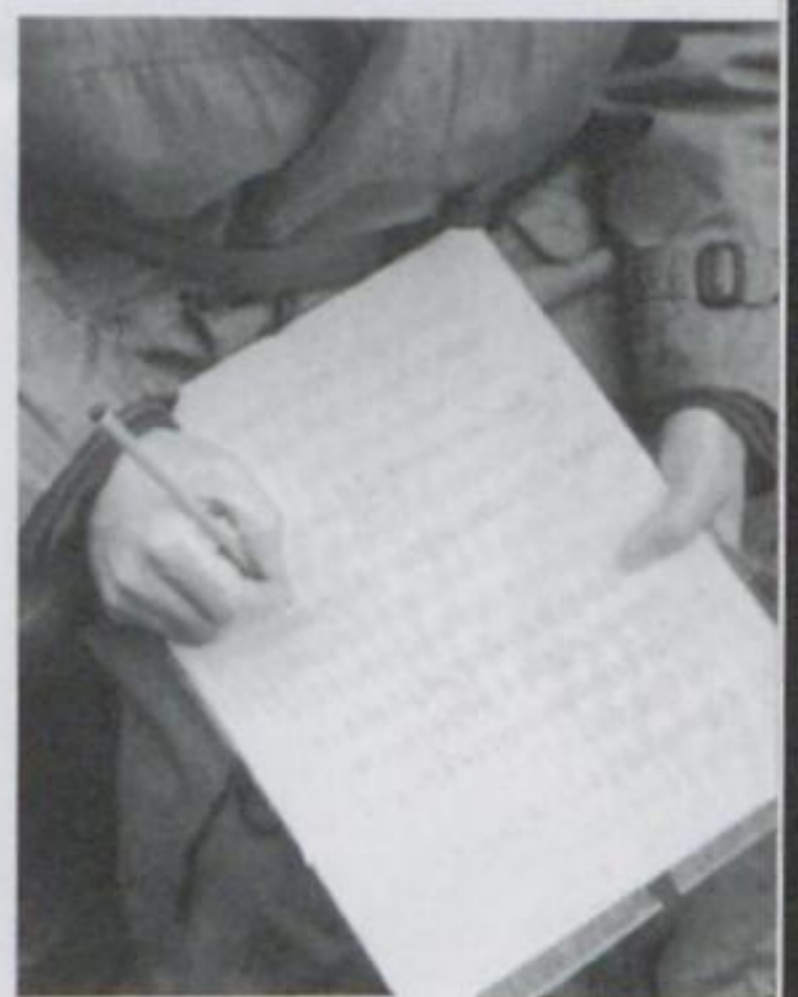
Karlheinz Stockhausen, 1952/53 Student bei Messiaen in Paris, berichtete: „Vieles kannte ich schon vom Studium in Köln. Aber ich kannte das meiste, ohne daß es mich etwas anging; es war tot. Messiaen weckt Totes auf. Neumen der gregorianischen Notation interpretierte er so, daß er ein Klavierstück ‚Neumes rythmiques‘ daraus machen konnte ... Indische Rhythmen: er verwandelte sie zu Elementen seiner eigenen Musik. Auf den Feuerinseln hatte er Rhythmen und einige melodische Formeln aufgeschrieben; daraus machte er zwei Klavierstücke. Modi aller Zeiten und Völker, Vogelgesänge: Überallhin nimmt Messiaen sein kleines Notizbuch mit und notiert, was er hört. Dann geht er heim und ordnet, verwandelt, komponiert seine ‚Objektive‘. Messiaen ist ein glühender Schmelztiegel. Er nimmt klingende Formen in sich auf und spiegelt sie in der Form seines musikalischen Verstandes.“

regelmäßig pulsierende Taktschema, übernommen aus langer Tradition im europäischen Musikdenken, wollte er außer Kraft setzen. Messiaen suchte nach Möglichkeiten, rhythmische Grundmodelle „mathematisch“ zu erfassen, ihnen eigene Charakteristika (Zahlenmystik) zu entlocken und sie durch Vergrößerungen und Verkleinerungen, proportional verändert, einzusetzen. Genauso aber untersuchte er für seine melodischen Erfindungen die Intervallschritte, d. h. die Beziehungen der einzelnen Töne zueinander, damit zugleich die verschiedenen Tonfolgen, wie sie in der Musik der Völker ausgeprägt sind. Er konstruierte eigene Tonreihen („Modes“), Tonleitern, die eine Oktave derart in gleichgebaute Gruppen von 2 bis 6 Tönen unterteilen, daß die Endpunkte zweier Gruppen jeweils in demselben Ton zusammentreffen. Übereinander gestellt ergeben diese Töne ihrerseits eine eigene Harmonik. (Schon 1928 hatte Messiaen seine „Modes“ in den „Acht Préludes“ für Klavier verwendet und sie mit bestimmten Farben des optischen Spektrums identifiziert.) Dies alles, seine harmonischen und rhythmischen Innovationen, schrieb er 1944 nieder in seinem, späterhin einflußreichen Hauptwerk „Technique de mon langage musical“ (Technik meiner musikalischen Sprache).

Eine Konstante in Messiaens Werk bildet die Verarbeitung von Vogelstimmen. Davon sind fast alle Stücke durchzogen. Und bezeichnenderweise beruht seine einzige Oper „Saint François d'Assise“ (1983) auf Szenen aus dem Leben des Heiligen, der der Legende nach den Vögeln gepredigt hat. Die aufgeschriebenen Vogelrufe hatte der Komponist in eine, ihm möglich erscheinende rhythmische Notationsform gebracht und seiner Musik damit ein unverwechselbares musikalisches Idiom gegeben. Aus all diesen (theoretischen) Überlegungen und Versuchen mag herausklingen, daß die mu-



sikalischen Äußerungen Messiaens kühl-rechnerisch ergründete, abstrakte Klangobjekte sind, die wenig mit Emotion, ja mit lebendiger Musik zu tun haben. Aber offensichtlich liegt darin das Geheimnis, das eigentliche Phänomen dieses Menschen, eine Fähigkeit zu besitzen, die Rationalität und Emotionalität ganz eng umfängt und in direkter Weise verbindet. Dies erinnert an Bach. Der konnte ebenso beides vereinen. Er komponierte Fugen – auch dies sind reine Konstruktionen nach einem festgefügt Schema –, die zu großartiger Musik wurden und denen man keineswegs anmerkt, welche Geistesarbeit in Wirklichkeit dahinter steht. Auch Schönbergs Zwölftonmusik z. B. beruht auf reinen konstruktiven Elementen, doch der Schöpfer dieser Musik konnte damit umgehen wie Bach mit seinen Fugen, berührende Musik schreiben, Musik, die – aus dem Geist geboren – das Gemüt bewegt. Ebenso erging es Messiaen. Alles was sein Verstand erfand, hatte eine emotionale Wirkung. Er benutzte die eigenen Abstraktionen im Dienst seiner besonderen Ausdrucksästhetik, die das Gefühl nicht nur ansprach, sondern vollständig einbezog, Musik in ihrer ganzen Körperhaftigkeit und Sinnenfreude. Diese Mixtur aus Mystizismus und Konstruktion, aus Vogelrufen und Gefühl, aus polyphonen Techniken und rhythmischen Kopfgeburten haben Räume erschlossen, in denen neue Gesetze Geltung bekamen. Kaum ein anderer Komponist war in der Lage, jemals soviel Gegensätzliches zu koppeln, soviel konstruktive Elemente zu einer nach innen gerichteten Meditation aufblühen zu lassen und diese wiederum einer aufbrechenden Eruption, ja hemmungslosen Orgiastik gegenüberzustellen. Und immer wieder stellt sich die Frage, wie das alles zusammengeht. Messiaen antwortete: „Das geht alles zusammen, die Farben, der Glaube, die Klangfarben, die Harmonien, die Rhythmen – all das ist eins. Es ist dieselbe Person und dieselbe



Messiaen beim Aufzeichnen von Vogelstimmen. Er zeichnete jeden Klang bereits in der natürlichen Umgebung der Vögel in normaler Notenschrift auf und verwendete erst in seinen letzten Jahren ein Tonbandgerät.

Arbeit.“ Als wäre das alles wirklich so einfach! Die Titel, die Messiaen seinen Werken gab, stellen fast ausschließlich einen Bezug zu etwas Außermusikalischem, etwas Gegenständlichem bzw. Erfassbarem, immer aber Erklärendem her, als habe der Komponist doch wohl nicht der musikalischen Aussage allein gänzlich vertrauen wollen. So komponierte er beispielsweise keine Messe, sondern eine „Messe de la Pentecôte“ (Pfingsten), ergänzte also den Gattungsbegriff durch eine nähere Beschreibung des Darzustellenden. Oder er wählte einen gattungsunabhängigen, vollständig beschreibenden Titel für das Stück („Le Réveil des Oiseaux“/Das Erwachen der Vögel). Und so geschah es übrigens auch mit einem seiner suggestivsten Werke, seiner „Turangalila“-Sinfonie, die etlichen Besuchern des 6. Zyklus-Konzertes im März 1998 noch in lebhafter Erinnerung sein dürfte. Olivier Messiaen fühlte sich zeitlebens und „vor allem anderen [als] ein katholischer Musiker. Alle meine Werke“, meinte er weiter, „ob religiös oder nicht, sind ein Glaubensbekenntnis und lobpreisen das Wunder Christi.“ Und eben aus einem solchen Ansatz heraus schuf er zwischen 1971 und 1974, nach einer höchst inspirierenden Reise durch Utah, die ihn zum Bryce Canyon und

zum Zion National Park führte, das Orchesterwerk *Des Canyons aux Étoiles*, eine himmelwärts gerichtete Musik, die – vom Sichtbaren zum Unsichtbaren – alles umspannen will, alle Zeit und jeden Ort.

Messiaen zeichnet einen Weg, der von den Tiefen zu den Höhen führt, aus den Abgründen zu den Sternen. Das ist ein Weg, der in der Wüste beginnt, dem Ort der Ödnis, des Schreckens, der Einsamkeit und Gottferne und in der „himmlischen Stadt“ (12. Satz) endet, zwischendurch aber die Erfahrung sowohl des Abgrunds (5. und 7. Satz) als auch der Sternennähe (3. und 8. Satz) macht, dabei tiefes Leid (6. Satz) und die innigste Einheit von Seele und Gott kennenlernt (10. Satz). Fünf Vogelstimmensätze – zwei für Klavier solo (4. und 9. Satz), die anderen für Orchester (2., 10. und 11. Satz) gliedern symmetrisch das zwölfsätzige Werk. Das Bild der „Schlucht“ oder des „Abgrunds“ hat im Alten Testament und daraus abgeleitet bis in die moderne Literatur hinein immer auch die Bedeutung von Sünde und Bedrängnis und ist ebenso als Metapher für die Unergründlichkeit Gottes zu verstehen. Und in dieser Mehrdeutigkeit will der Komponist auch sein Werk verstanden wissen. So beschreibt er in einem umfangreichen Informationstext zu seiner Komposition: „Das bedeutet sich erheben aus den Schluchten bis hinauf zu den Sternen – und noch höher hinauf, bis zu den Auferstandenen des Paradieses, um Gott in der Fülle seiner Schöpfung zu preisen: die Schönheiten der Erde (ihre Felsen, ihre Vogelgesänge), die Schönheiten des sinnlichen Himmels, die Schönheiten des geistigen Himmels. Zunächst also ein religiöses Werk, ein Werk der Lobpreisung und der Kontemplation. Aber auch ein geologisches und astronomisches Werk. Ein Klang-Farben-Werk, worin alle Farben des Regenbogens um das Blau des Schwarzkopfhähers und das Rot des Bryce Canyon kreisen. Die Vogelgesänge sind

Aufführungsdauer:
ca. 100 Minuten

Am 20. November 1974 wurde das Werk in New York unter der Leitung von Frédéric Waldman und mit Yvonne Loriod – einst Messiaens Schülerin, später dessen Frau – am Klavier uraufgeführt.



Olivier Messiaen
am Flügel (1967)

vorwiegend solche des Staates Utah und der Hawaii-Inseln. Der Himmel wird durch Zion Park und den Stern Aldebaran symbolisiert.

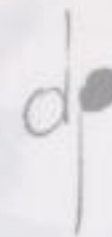
Das Orchester besteht aus Soloklavier, Horn, Xylorimba, Glockenspiel, vierfachem Holz, dreifachem Blech, lediglich dreizehn Streichern (die alle einen eigenen Part, ohne jede Verdopplung, spielen) und einem sehr reichhaltigen Schlagzeug mit dominierenden Glocken, Gongs, Tamtams und zwei ungewöhnlichen Instrumenten, dem Aeoliphon und dem Geophon - Aeoliphon, das heißt Windgeräusch: Windmaschine, und Geophon, das heißt Erdgeräusch: Sandmaschine.“

Wie gesagt, der Komponist ließ sein Orchesterwerk in der Wüste beginnen, einerseits als Ort der Gottesbegegnung zu sehen, andererseits zu verstehen als eine Metapher für die unbestimmbare Weite Gottes und als „das Symbol jener Leere der Seele, die sie befähigt, das innere Gespräch des Geistes zu vernehmen“ – schreibt Messiaen. „Ein Hornthema evoziert den Frieden der Wüste. Das Aeoliphon erinnert an den Wind, der zuweilen hier weht. Eine Vogelstimme ist hier um so kostbarer, als sie von Stille umgeben ist: In dieser Stille hört man die Wüstenläufer-



lerche, eine Lerchenart der Sahara. Cymbales antiques, Piccoloflöte und Geigenflageolets ahmen diese reine und sehr hohe Stimme nach.“ Die Vögel also bringen das Leben in die unwirtliche Gegend. Sie treten aber nicht nur dort, sondern mehr oder weniger im gesamten Stück auf. Die ihnen gewidmeten fünf Sätze bilden förmlich einen Gegenpol zu den theologisch fundierten Teilen. Messiaen hat, wie wir wissen, die Vogelstimmen direkt der Natur in einer bis dahin unbekanntem ornithologischen Akribie abgelauscht und sie für sich in normaler Notenschrift notiert. Natürlich hat er danach mit den entsprechenden Tonhöhen und rhythmischen Besonderheiten dieser Notizen gespielt, sie freizügig interpretiert und instrumentiert, daraus richtiggehende und musikalisch verwertbare Gestalten geschaffen. Rein musikalisch dienen diese Vogelstimmen – oftmals inmitten strenger rhythmischer Konstruktionen – als Element extremer Freiheit, daneben aber auch in symbolischer Absicht, zumeist – wie die gesamte Natur – als Gottes Schöpfung anzusehen, die in all ihren Manifestationen ihren Schöpfer lobt. Beispielsweise beschreibt der Komponist die musikalische Ausdeutung des 2. Satzes („Die Stärlinge“) wie folgt: „Trupiale oder amerikanische Pirole aus dem Westen der Vereinigten Staaten. Die meisten von ihnen sind Vögel mit orangefarbenem und schwarzem Gefieder, und alle sind ausgezeichnete Sänger. Man hört hier den Gartentrupial im Soloklavier, den Scott-Trupial im Xylorimba, den Lichtenstein-Trupial in Holzbläsern und hoher Trompete, den Baltimore-Trupial ebenfalls im Klavier, den Goldstern-Trupial ebenfalls im Xylorimba und schließlich den Haubentrupial in den Holzbläsern und im Glockenspiel.“ Während dieser Satz, der zehnte („Die Walddrossel“), und auch der elfte („Omao, Leiothrix, Elepaio, Shama“, das sind sowohl auf Hawaii beheimatete als auch dorthin importierte Vögel) für Orche-

Die Vögel also bringen das Leben in die unwirtliche Gegend. Sie treten aber nicht nur dort, sondern mehr oder weniger im gesamten Stück auf. Die ihnen gewidmeten fünf Sätze bilden förmlich einen Gegenpol zu den theologisch fundierten Teilen. Messiaen hat, wie wir wissen, die Vogelstimmen direkt der Natur in einer bis dahin unbekanntem ornithologischen Akribie abgelauscht und sie für sich in normaler Notenschrift notiert. Natürlich hat er danach mit den entsprechenden Tonhöhen und rhythmischen Besonderheiten dieser Notizen gespielt, sie freizügig interpretiert und instrumentiert, daraus richtiggehende und musikalisch verwertbare Gestalten geschaffen. Rein musikalisch dienen diese Vogelstimmen – oftmals inmitten strenger rhythmischer Konstruktionen – als Element extremer Freiheit, daneben aber auch in symbolischer Absicht, zumeist – wie die gesamte Natur – als Gottes Schöpfung anzusehen, die in all ihren Manifestationen ihren Schöpfer lobt.



stertutti gedacht sind, worin ein bestimmtes Instrumentarium den jeweiligen Vogelstimmen zugeordnet ist, bleiben der vierte („Der Weißbrauenrötel“) und der neunte Satz („Die Spottrossel“) dem Soloklavier vorbehalten.

Die Wüste und die Abgründe (Canyons) bedingen sich, sind Stationen auf dem weiten Weg, das irdische Jammertal verlassen zu können. Wie diese, so stattet Messiaen auch die Abgründe – die deuten sich auch als menschliche Ängste, Sorgen, als Furcht – mit besonderen kompositorischen Kennzeichen aus, wie beispielsweise mit langsamem Tempo, mit Clustern bzw. zwölftönigen Akkorden, extremsten Registerwechseln, tiefen Posaumentönen und Tamtam-Schlägen. Die „Cedar Breaks“ (5. Satz) beschreibt Messiaen selber als „eines der Wunder von Utah ... das sich in einen tiefen Abgrund senkt“. „Hier tritt ein zusätzliches Motiv auf, das explizite mit dem Abgrund verknüpft ist: der Schrei. Nach der Einleitung, die im Geräusch des Windes endet, erscheint hier in ‚kommunizierbarer Sprache‘ der Dreimal-Heilig-Ruf: ‚Hagios o theos (Heiliger, o Gott), Hagios ischyros (Heiliger und Starker), Hagios athanatos (Heiliger Unsterblicher)‘. Messiaen entwickelte hierfür ein System, das jedem Buchstaben eine bestimmte Tonhöhe und -dauer (allerdings immer vom Französischen ausgehend) zuschreibt. Die verschiedenen kräftigen bis schrillen Vogelschreie sollen dabei dazu dienen, das Gefühl der Furcht zu unterstreichen“ (Susanne Tegebauer). Im sechsten Satz („Interstellarer Ruf“) taucht das Motiv des Schreis wieder auf. Der ganze Satz ist ein einziges Hornsolo. Es schafft eine Atmosphäre des Jenseitigen, allerdings auch eine der Suche und der Kontemplation: „... hohes Oszillieren auf einem langgezogenen, fahlen, irrationalen Ton ... Dann brechen Schreie in die Stille ein ... Seine [des Horns] Rufe klingen immer heiserer und herzzerreißender: Keine Antwort! Die Rufe

versinken in Stille ... In der Stille findet sich vielleicht eine Antwort: die Anbetung ...“

Wie vielen anderen Sätzen stellt der Komponist auch den „Sternen-Sätzen“ verbale Leitsätze voran, Zitate aus der Bibel bzw. von Mystikern oder Theologen. Am Beispiel des 3. Satzes („Was in den Sternen geschrieben steht ...“) soll verdeutlicht werden, welche Zusammenhänge Messiaen auf dem langen Weg in die Höhe, die er erst jenseits der Sterne zu erkennen glaubt,

Nirgendwo in Nordamerika haben die Launen der Natur so unglaubliche Kapriolen geschlagen wie in Utah. Wind und Wetter schufen im „Bruce Canyon“ ein gespenstisches Labyrinth und formten die bizarren Felslandschaften, von denen auch Messiaen so begeistert war.

welche exegetischen Momente ihm besonders am Herzen liegen. Hier ist es das sprichwörtliche „Menetekel“ aus dem Buch Daniel (Kapitel 5; 25 – 28): „Dies ist die Schrift, die da geschrieben steht: Mene, Tekel, Parsin. Mene: gezählt; Tekel: gewogen; Parsin: geteilt“ und Messiaen kommentiert dies so: „... Ich habe davon lediglich die Vorstellung von Zahl, Maß und Gewicht beibehalten, um sie auf die Ordnung der Sterne zu übertragen.“ Diese Ordnung aber gilt als Metapher für die christliche Weltordnung, und gerade die lag dem Komponisten so sehr am Herzen. „Die schicksalhaften Worte werden zunächst mit Hilfe eines Alphabets von Tonhöhen und Tondauern vorgetragen, denen eine bestimmte Harmonik zugeordnet ist. Dann hebt sich ein Blechbläserchoral von verschiedenen Vogelgesängen ab.“

Im letzten Sternen-Satz, dem Beginn des dritten Teils (8. Satz „Die Auferstandenen und der Gesang des Aldebaran“), ist dieses Jenseits endlich erreicht. Messiaen erkannte im Aldebaran, einem vorangestellten Zitat aus dem Paulus-Brief an die Korinther (Kap. 15; 41 – 42 „Ein Stern unterscheidet sich von einem andern Stern durch seinen Glanz. So wird es auch sein mit der Auferstehung der Toten.“) zufolge, mehr als nur einen Stern am nächtlichen Himmel, sondern fand auch seine persönliche theologische Auslegung, die er zum Klingen bringen wollte. Wen wundert es da, wenn auch hier die verschiedenartigen Vögel ihren Beitrag bringen: „... Aldebaran ist der hellste Stern im Sternbild des Stieres. Sein Name geht auf das arabische al-dabaran zurück, was ‚der Nachfolgende‘ bedeutet, weil dieser Stern den Plejaden folgt. Der Text des Paulus-Briefs will sagen, daß die verklärten Leiber von den Fesseln der sterblichen Leiber befreit werden. Er verweist auch auf ihre Eigenschaften (Beweglichkeit, Klarheit) und auf die Unterschiede ihrer Herrlichkeit.“ Der ganze Satz besteht aus

einer „ausgedehnten Streicherphrase“ mit Flageolettönen und schließlich mit „Flageolettglissandi der Violinen wie Wassertropfen, wie Seidengeraschel“. Und an einer weiteren Stelle nennt er die mitwirkenden Vögel: „Als Kontrapunkt, über den Streichern, Gesänge mehrerer Vögel: der Rotsichelspötter und die Zwergdrossel im Soloklavier, die Einsiedlerdrossel in der Piccoloflöte, die Weidendrossel im Glockenspiel.“

Mit dem zwölften Satz aber wird der „Zions Park“, gleichbedeutend mit der „himmlischen Stadt“, erreicht. „Die Menschen, die einst die farbigen Felswände in Rosa, Weiß, Mauve, Rot und Schwarz, die grünen Bäume und den kristallklaren Flußlauf des Zion Parks entdeckten, sahen darin ein Symbol des Paradieses.“ Der Berg Zion gilt als ein Synonym für das himmlische Jerusalem, Ort des endzeitlichen Heils. So kulminiert die Entwicklung des gesamten Werkes in diesem Satz. Auch dafür hat der Komponist spezielle Elemente verwendet, z. B. einen „strahlend majestätischen Blechbläserchoral“, dazu die Vogelgesänge, darunter „vier außergewöhnliche Vögel, die gewissermaßen in Parenthese erscheinen: das Beifußhuhn (Utah), dessen seltsame Schreie sowohl von Peitsche und Congatrommel als auch von Violoncelli und Kontrabaß (am Steg gestrichen) wiedergegeben werden, vier Salbeisichelspötter (Nevada) im Klavier, der Canyon-Zaunkönig (Idaho, Montana), der zum dritten und letzten Mal im Solohorn wiederkehrt, und der Schmalschnabel-Kardinal (Arizona), ein grauer, an Haube, Brust und Bauch rot gezeichneter Vogel, der eine Kadenz für Soloklavier beisteuert.“ Und schließlich stimmt das Glockenspiel in allen Jubel ein: eine Apotheose à la Messiaen. Wie sagte doch der Meister, seine Vorliebe gelte einer Musik, „die das Ende der Zeiten ausdrückt, die Allgegenwart, die verklärten Leiber, die göttlichen und übernatürlichen Geheimnisse, ein theologischer Regenbogen.“ Und bei aller Konzentration, bei

allem Eingehen auf viel Ungewohntes, bei völliger Bereitschaft, sich dieser – angesichts der Hörgewohnheiten eines Publikums trotz aller Erfahrung aus dem vergangenen Jahrhundert mit vielen, eben auch musikalischen Umbrüchen – schwierigen, ungewohnten und sehr anspruchsvollen Musik zu stellen, kann man den „Regenbogen“ erkennen.

Wenn auf manche Besonderheit der Kompositionskunst, auf allerlei eigene „Spielregeln des Komponierens“ von Messiaen nicht eigens eingegangen wurde, so soll das nicht Mißachtung in die eine oder andere Richtung sein. Vielmehr erscheint es nicht unbedingt dem Hörerlebnis angemessen, einer breiten, wenn auch durchaus interessierten Zuhörerschaft verständlich machen zu müssen, wie z. B. die Entwicklung, Verwendung und Bedeutung der einzelnen Messiaenschen Modi in diesem Werk zu erkennen sind oder wie eine Entsprechung der Messiaenschen Farbwerte in entsprechenden Ton- oder Akkordfolgen veranschaulicht werden kann. So wird der Insider hoffentlich nachsehen können, daß nur an dieser Stelle angedeutet bleibt, daß der Komponist blaues Licht meint, wenn er im Schlußsatz seines Werkes „über einem A-Dur-Akkord der Streicher“ die Glocken mit ihrem Geläut einstimmen läßt – die Sinnlichkeit des Dreiklangs und seiner Klangfärbung wird zur Farbe des Klanges.

Sollte dieses Konzert darüber hinaus ein spezielles Interesse erweckt haben und sich so mancher Zuhörer mit der Kompositionstechnik des Meisters näher befassen wollen, so sei auf Messiaens eigene, sehr wichtige Veröffentlichung aus dem Jahre 1944 nachdrücklich hingewiesen, die beiden Bände „Technique de mon langage musical“, Paris. Das Werk ist auch in Deutsch erschienen als „Technik meiner musikalischen Sprache“, Paris 1966.

4

**Jahrzehnte Schmuckgestaltung
und Fertigung in unserer Werkstatt**

**Aus unserer
aktuellen Kollektion
Halsschmuck
Gold 585
mit Meissener Porzellan
EUR 565,-**



**GOLDSCHMIEDE
LEHMANN**

Nürnberger Straße 31 a · 01187 Dresden

Telefon (03 51) 4 72 91 47

Internet: nuernberger-ei.de/goldschmiede/

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

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Spielzeit 2001/2002

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter:
Marek Janowski

Intendant: Dr. Olivier von Winterstein

Erster Gastdirigent: Juri Temirkanow

Ehrendirigent: Prof. Kurt Masur

Text und Redaktion: Klaus Burmeister

Foto-Nachweis: Jean-François Heisser, Eric Manas,
Paris; Jörg Brückner, Frank Höhler, Dresden

Grafische Gestaltung, Satz, Repro:
Grafikstudio Hoffmann, Dresden; Tel. 0351/843 55 22
grafikstudio.hoffmann@t-online.de

Anzeigen: Sächsische Presseagentur Seibt, Dresden;
Tel./Fax 0351/31 99 26 70 u. 317 99 36
presse.seibt@gmx.de

Druck: Stoba-Druck GmbH, Lampertswalde;
Tel. 035248/814 68 · Fax 035248/814 69

Preis: 1,00 €

**Kartenverkauf und
Information:**

Besucherservice der
Dresdner Philharmonie
im Kulturpalast/Altmarkt

Öffnungszeiten:

Montag bis Freitag
10 – 19 Uhr; an Konzert-
wochenenden auch
Sonnabend 10 – 14 Uhr

Telefon

0351/486 63 06 und

0351/486 62 86

Telefax

0351/486 63 53

Kartenbest. per Post:

Dresdner Philharmonie
Kulturpalast/Altmarkt
PSF 120 424

01005 Dresden

Förderverein

Geschäftsstelle

Kulturpalast/Altmarkt

Postfach 120 424

01005 Dresden

Telefon

0351/4866 369

0171/5493 787

Telefax

0351/4866 350

**www.dresdnerphilharmonie.de
ticket@dresdnerphilharmonie.de**

„Der richtige Takt und der geeignete Rhythmus sind wichtig, wollen Sie eine längere Strecke erfolgreich bewältigen. Mit uns erreichen Sie zuverlässig Ihr Ziel.“

***Wir machen
den Weg frei***



www.ddvrb.de

**Dresdner Volksbank
Raiffeisenbank eG**

