

1980

התזמורת הקאמרית הישראלית



PROMENADE LOUNGE

A MEETING PLACE WITH STYLE



A DELUXÉ
RESTAURANT
WITH A DIFFERENCE



Yum Yum

FOR FUN FOOD

MELODIES

SUPER COCKTAILS WITH EXCITEMENT

horizon

ROOFTOP DELIGHTS



THE CARLTON PENTA
TEL AVIV

Created to pamper the sophisticated traveller



FOR RESERVATIONS, CONFERENCE AND BANQUETING ENQUIRIES
TELEPHONE 03 291291. WE CATER FOR ALL OCCASIONS.
Hayarkon St., P.O.B. 6588 Tel Aviv 61064. Tlx: 342690 Capta IL.

Juan Pablo Izquierdo — Conductor

Emanuel Gruber — Cello

Tel-Aviv Museum — Wed. series 20.1.82

PATRIMONIO UC

Tel-Aviv Musum — Thu. series 21.1.82

Tel-Aviv Museum — Sun. series 24.1.82

Givat Haim 23.1.82

Eshkol 25.1.82

THE ISRAEL CHAMBER ORCHESTRA

4 Weizmann str., Tel-Aviv. Tel. 210102

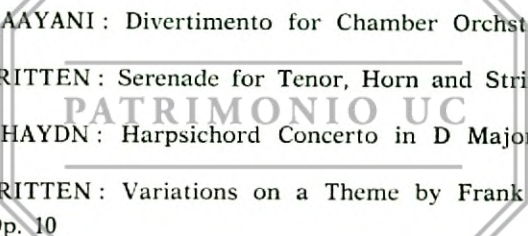
Subscribers, please Note :

CONCERT No. 7

George Malcolm — Conductor and harpsichordists

Soloist : **Brian Borrows** — Tenor

Nadav Tel Oren — Horn

- 
- A. MAAYANI : Divertimento for Chamber Orchestra
B. BRITTEN : Serenade for Tenor, Horn and Strings
F.J. HAYDN : Harpsichord Concerto in D Major
B. BRITTEN : Variations on a Theme by Frank Bridge,
Op. 10

Tel-Aviv Museum — Sun. series	7.2.82
Tel-Aviv Museum — Wed. series	10.2.82
Tel-Aviv Museum — Thu. series	11.2.82
Beit Hatarbut Omer	4.2.82
Wix Auditorium, Rehovot	6.2.82
Ein Hashofet	8.2.82
Haifa Auditorium	9.2.82



JUAN PABLO IZQUIERDO

Born and educated in Chile, Juan Pablo Izquierdo graduated in composition at the University of Chile. He then won a scholarship for further studies at the Musikakademie of Vienna, where he also took courses in conducting. Izquierdo was inspired by Hermann Scherchen, the eminent Swiss conductor and followed him to Switzerland, where he stayed for three years.

On returning to Chile Izquierdo was engaged to conduct the three Institute. He was awarded the National Critics' Prize for his outstanding contribution to contemporary music. In 1966 Mr. Izquierdo was awarded the first prize of the Mitropoulos Competition. In 1969 he made his European debut in Holland and many engagements from all European major orchestras followed. For two years he also was Resident Conductor of the Indiana University, where he conducted operas and concerts.

Mr. Izquierdo is, apart from his mastery of baroque, classical and romantic repertoire, a specialist in modern music, and for his outstanding performances he earned the gratitude of many living composers. Mr. Izquierdo appeared often in Israel with the Kol Israel Orchestra and also within the framework of the "Testimonium Festival", of which he was appointed as the Music Director.



EMANUEL GRUBER

Immigrated to Israel in 1965, from Romania. Completed his studies with Uzi Wiesel, at the Academy of Music in Jerusalem and Tel-Aviv. In 1971, received a scholarship from the America-Israel Cultural Foundation to study with Gregor Piatigorsky and Janos Starker.

During his stay in the U.S., he appeared as soloist, as a member of the "Sequoia" Quartet, and as first cellist of the Los Angeles Chamber Orchestra. Mr. Gruber is now First Cellist of the Israel Chamber Orchestra. Together with clarinetist Eli Heifetz and the pianist Michael Boguslavsky he founded the Camerata Trio. Last October Camerata had an extensive concert tour in the Far East, and this coming March they are invited to appear in London.

MEMBERS OF THE ORCHESTRA

Violin

Isaac Reuven*
Igal Tuna*
David Braude**
Ovidiu Abramovitch
Laura Daynayva
Simon Draiblate
Rina Gutkin
Pessach Kuperman
Meir Lakunishuk
Haya Livni
Raphael Ryger
Richard Wolfe
Bertha Yunger
Arthur Zisserman

Viola

Yuval Kaminkovsky**
Lena Apeiman
Arie Bar Daroma
Orna Godlawsky
Nachum Spiegel

Cello

Emanuel Gruber**
Israel Berkovich
Sacha Kaganovsky
Lev Tulchinsky
Uri Vardi

Double Bass

Boris Berger
Orith Zelniker

Flute

Michael Weintraub**
Margalit Shin'an

Piccolo

Margalit Shin'an

Oboe

Jonathan Knox**
Gilad Hachlili

English Horn

Gilad Hachlili

Clarinet

Eli Heifetz**

Raffi Bracha

Bass Clarinet

Raffi Bracha

Bassoon

Christopher Gunia**
Richard Paley***

Horn

Nadav Tel-Oren**

Trumpet

Hanan Friedman**

Deputy Director

Fella Cederbaum

Sales Manager

Avi Ifrach

Personnel Manager

Avi Ifrach

Stage Manager

Ilan Amidror

Librarian

Fella Cederbaum

Secretaries

Hana Hazuth

Ella Eshkol

Accountant

Bertha Hanales

Assistant Accountant

Hana Hazuth

* Concertmaster

** Principal

*** Co-Principal

Musical Adviser : NEVILLE MARRINER

Director : RONI ABRAMSON

MEMBERS OF THE BOARD

Mr. Chaim Shenhav — Chairman

Mr. Itzhak Artzi

Mr. David Braude*

Prof. Yehezkel Braun

Mr. Aviezer Chelouche

Mrs. Aviva Goldman

M.K. Mordechai Wirshubsky

Prof. Arie Harell M.D.

Mr. Shimon Klier

Mr. Gadi Narkiss

Mr. Isaac Reuven*

Dr. Uri Sharvit

* Orchestra Member

THE ISRAEL CHAMBER ORCHESTRA is sponsored by :

The Ministry of Education and Culture, The America-Israel Cultural Foundation and The Jewish Agency.

בדרכון חברה לביטוח בע"מ

לשרותך

בכל ענפי הביטוח

ביטוח הנדסי

ביטוח ימי

ביטוח חיים

PATRIMONIO UC

תוכניות ביטוח מיוחדות
יעוץ וטיפול אישי

המשרד: רחוב מקוה ישראל 10 ת.ד. 440 טל: 622264
טלקסט: 341107 גילי תל-אביב



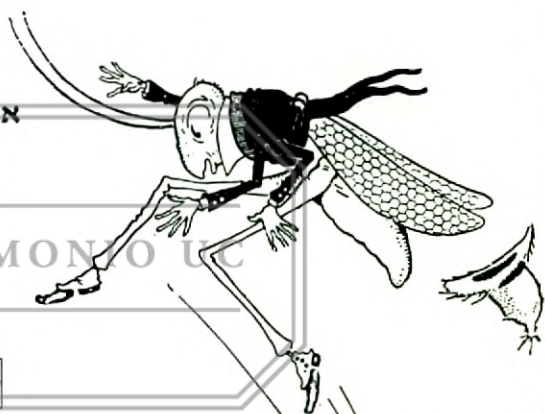
-חכה לירוק!

שים לב!
עברת באור אדום
הפעם זה הלך חלק
לא קרה כלום
אבל אתה יודע
איזה סיכון לקחת על עצמך?
ובשביל מה?
בשביל עוד חצי דקה?
יכולת להיהרג חס וחלילה,
יכולת להרוג אחרים...
אל תהרוג,
חכה לירוק!

מונש כשירות לציבור ע"י

» בנק דיסקונט

הצד האנושי של המטבע



MOZART: SYMPHONY NO. 38 IN D MAJOR ("PRAGUE")

This work, composed in 1786, is more introverted, perhaps even more refined, than Mozart's other symphonies. This may be the reason why Mozart here reverted to the older Italian tradition and did not include a Minuet, regarded since Haydn as an indispensable part of a Viennese symphony worthy of its name. It is hard to decide to whom we should be more indebted for making the minuet a permanent fixture of the symphony: to Haydn — who included it to please his public, or to his public — who (now as then) just could not do without some dance in triple time. Mozart's "Symphony Without a Minuet", as it was often called, was first performed in Prague, where the public was much more responsive to Mozart's music than the public in Vienna, being blasé and often superficial and indifferent — like the typical public of the metropolis.

The Symphony contains some 'prophesies' of later works by Mozart, like the opening motif of four rolling notes, opening later also the "Jupiter" Symphony, or the first Allegro theme, reminiscent of an analogue theme in the "Don Giovanni" Overture. An interesting affinity exists between the second movement and the slow movement of Beethoven's Pastoral Symphony. Mozart's slow movement is a typical example of his famous 'deceptive simplicity'; one should listen to it more than once, to see that the natural flow of ideas nearly conceals their richness and variety. The Finale reveals some more economy of invention, usually more typical to Haydn or Beethoven.

PATRIMONIO UC

ARNOLD SCHOENBERG: CHAMBER SYMPHONY NO. 1, OP. 9

The Chamber Symphony, composed in 1906, was described by Schönberg as his "last work of the first period". It is still a tonal work; but one gets the impression that here the farthest limits of traditional tonality have been reached, and some details could not be explained anymore within the tonal framework.

The spirit of breaking with tradition was in the air at that time, as Anton Webern, Schönberg's pupil and close friend recalls:

"In 1906 Schoenberg came back from a stay in the country, bringing the Chamber Symphony. It made a colossal impression. I'd been his pupil for three years and immediately felt "You must write something like that, too." Under the influence of the work I wrote a sonata movement the very next day. In that movement I reached the farthest limits of tonality.

At that time Schoenberg was enormously productive. Every time we pupils came to see him something else was there. It was frightfully difficult for him as a teacher; the purely theoretical side had given out. By pure intuition, amid frightful struggles, his uncanny feeling for form told him what was wrong.

Both of us sensed that in this sonata movement I'd broken through a material for which the situation was not yet ripe. I finished the movement — it was still related to a key — but in a very remarkable way. Then I was supposed to write a variation movement, but I thought of a variation that wasn't really in a key at all. Schoenberg called Zemlinsky for help, and he dealt with the matter negatively. Now you have an idea of how we wrestled with all of this. It was unendurable..."

Schoenberg tends to divide his music into two different categories: before the Chamber Symphony and after:

"I was content when I wrote in the period of the Chamber Symphony. But I hardly had written so when I began to compose in a new style without knowing it. In the time of the Chamber Symphony I understood better what I had written and had more personal pleasure with that than with the music that followed. In a later time it was a duty against myself. It was not a question of pleasure..."

But the revolution which Schoenberg brought about did not break out all at once. Already the Chamber Symphony contains elements quite foreign to traditional harmony. Chords built on the interval of a fourth, and other dissonances — are a common occurrence, pointing to the instability of the old tonal system. No less important than the technical aspects of harmony is the question of expression. The mood of heroic suffering, well known from the works of Mahler and Strauss, is represented here in its most extreme manner. Schoenberg most of the time demands of the players to play in "cries and whispers", carrying the romantic idea of music as a medium of psychological message to its absurd extremes. From here to the explicit expressionism of his later works, like *Pierrot Lunaire* (1912), where emotions are exaggerated to caricature, it is only a small distance.

PATRIMONIO UC

GYORGY LIGETI: CONCERTO FOR VIOLONCELLO (1966)

Sometime in the future, when the history of music of the 20th century will be seen in perspective, the crucial turning point may not be considered to be Schönberg's break with tonal tradition, but instead, the main border line should pass somewhere in the fifties, between music based on relations between tones (pitches) and music based on direct experience of sound in itself. This long and complex process the beginnings of which might be traced to Debussy or earlier, was decisively enhanced by specific technological development usually called **electronic "music"**. The improved possibilities for recording sound and synthesizing new sounds (regarded until then as impossible) affected not only composers working directly with the electronic medium, but also aroused the imagination of composers of music for traditional instruments.

Ligeti, who in his homeland, Hungary, composed rather conventional music (mainly influenced by Bartok and Webern), worked on research of folk music (which since Bartok and Kodaly, had become the Hungarian national sport), and even wrote textbooks on traditional harmony — left Hungary in 1956 and subsequently worked at the electronic studio of the West German Radio in Köln. Only one work from that time ("*Artikulation*") was released for public performance, but Ligeti's whole attitude to sound changed since. Ligeti (and with him other noted composers, such as Penderecki and Lutoslawski) uses musical sound in a way recalling the way plastic artists use their materials, or even like a baker uses dough. He spreads sound in layers, kneads it, sprinkles it like powder, and so on. One of his favorite techniques is the forming of extremely dense "polyphonic" textures, that neither the listener nor the performer, and most probably not even the composer, can follow anymore its separate lines or individual notes; what counts is the overall effect of the resulting soundsoup. Ligeti still insists on writing his notes individually, in the traditional way. Other composers have given that up, leaving the particular choice

of notes to the performer, to chance, or to a computer. Surprisingly enough, the result as a whole is never a chaos of sound, but very transparent and pure music, which is usually not difficult to follow. One should only remember what not to look for: there is no melody, nor even harmony or rhythm (at least not in the usual sense of the word).

A possible 'scenario' for describing what happens in the Cello Concerto would be: the birth of a sound out of silence. We literally sense how that sound begins growing, moving about, changing colours, thickening, extending. Later (in the second movement) it grows branches, or leaves; other things begin to happen, other surfaces and layers of colours begin moving around — the listener can use his own fancy freely. The process ends when everything recedes gradually back into silence.

PATRIMONIO UC

KURT WEILL: SUITE FROM "KLEINE DREIGROSCHENMUSIK"

The world-famous "Dreigroschenoper" (Three Penny Opera) by Brecht and Weill is actually a reincarnation of an older play, which was in its day no less successful — "The Beggar's Opera" by John Gay and Dr. Pepusch, produced in London in 1728. Contrary to 'serious' opera at that time, the "Beggar's Operas" was a satirical presentation of life among the lower classes, its characters being highwaymen, pickpockets, and harlots, who spoke the language of the streets, rather than in the florid operatic speech, which had always been felt as artificial. The music consisted of famous popular tunes, arranged for the play by J. Pepusch. The overwhelming success of the Beggar's Opera forced Handel to give up the production of his own Italian operas in London, and may have been one of the reasons why he turned to composing oratorios.

Precisely 200 years after its first success, the Beggar's opera was revived in Berlin, with a new German text by Elisabeth Hauptmann, lyrics by Bertold Brecht, and the bittersweet jazzy music by Kurt Weill, and became a roaring hit overnight. Not only the fact that Weill was a Jew and Brecht — a communist, but even more, its acid irony and overt social critic, made 'Dreigroschenoper' a target of violent denunciation by the Nazis. An English version of the work was staged as early as 1933, but its decisive success in the English speaking world came only after the 1953 production in New York, after the death of Kurt Weill.

The pieces played tonight are taken from an instrumental concert suite, the "Kleine Dreigroschenmusik", probably named after Mozart's "Kleine Nachtmusik".

Ido Abravaya

TONIGHT'S PROGRAMME

W. A. MOZART (1756-1791) :

SYMPHONY NO. 38 IN D MAJOR ("PRAGUE"), K. 504

Adagio — Allegro

Andante

Presto

ARNOLD SCONBERG (1874-1951) :

CHAMBER SYMPHONY (No. 1) OP. 9

(in one movement)

PATRIMONIO UC

INTERMISSION

GYORGY LIGETI (1923) :

CONCERTO FOR VIOLONCELLO (1966)

(in two movements)

KURT WEILL (1900-1950) :

SUITE FROM "KLEINE DREIGROSCHENMUSIK"

Ouverture

The Ballad of Mackie Messer

Instead of Song

The Ballad of the Good Life

The Cannon Song

תכנית הערב

ו. א. מוצרט (1756-1791):

סימפוניה מס' 38 ברה מג'ור ("פראג"), ק. 504

אדאג'ו — אלגרו

אנדנטה

פרסטו

ארנולד שנברג (1874-1951):

סימפוניה קאמרית (מס' 1) אופ. 9
PATRIMONIO UC (בפרק אחד)

ה פ ס ק ה

ג'ורג' ליגטי (1923):

קונצ'רטו לצ'לו (1966)

(בשני פרקים)

קורט וייל (1900-1950):

קטעים מתוך "מוסיקה בגרוש"

פתיחה

הבלאדה על מקיסכינאי

במקום שיר

הבלאדה על החיים הטובים

שיר התותחים ("אנשי החיל")

ייתכן שבעתיד, כאשר אפשר יהיה להתייחס לתולדות המוסיקה של המאה העשרים מתוך ריחוק היסטורי מסויים, לא יחשבו עוד את המהפך האיטונאלי של שנברג כמהפך העיקרי של המאה, אלא הקו המפריד בין התקופות יעבור אי שם בשנות החמישים — בין מוסיקה המבוססת על יחסים בין צלילים (תוים) לבין מוסיקה המבוססת על הצליל (sound) כשלעצמו. זהו תהליך מורכב ועמוק ביותר שהתרחש תוך הצטברות ממושכת, ואת תחילתו ניתן לגלות כבר אצל דביوسی. אך התהליך הזה קיבל תנופה חזקה ביותר ע"י התפתחות טכנולוגית, שאנו נוהגים לכנות בשם "מוסיקה" אלקטרונית. השליטה ההולכת וגוברת באפשרויות של הקלטת צלילים קיימים וסינתזה של צלילים, שנחשבו עד אז כבלתי אפשריים, עוררו את דמיונם של הקומפוזיטורים והשפעת הטכניקות החדשות השפיעו על קומפוזיטורים המחברים מוסיקה לכלים מסורתיים לא פחות מאשר על הקבוצה הקטנה יחסית של מחברים שעסקו ישירות במדיום האלקטרוני.

ליגטי, שעסק במולדתו הונגריה בחיבור מוסיקה קונבנציונאלית למדי (מקורות ההשפעה העיקריים היו ככל הידוע לנו ברטוק ווברן) ובמחקר של מוסיקה עממית (הספורט הלאומי ההונגרי מאז ברטוק וקודאי), ואף חיבר ספרי לימוד בהרמוניה מסורתית, עזב את ארצו ב-1956 ועבד זמן מה באולפן למוסיקה אלקטרונית של שרות השידור המערב-גרמני בקלן. מתקופה זו התפרסמה בפומבי יצירה אלקטרונית אחת בלבד ("ארטיקולציה"), אך מאז השתנתה כליל התייחסותו של ליגטי לצליל המוסיקלי. ליגטי (ויחד אתו, או מעט אחריו, גם פנדרצקי, לר' טוסלאבסקי ואחרים) משתמש בצליל שימוש מאוד חומרי — אפשר לדמות זאת לצייר המש- תמש בצבע, לקדר בחימר, או אפילו לאופה בצק. הוא מורח צלילים בשכבות, לש אותם, מפזר אותם כאבקה וכדומה. אחת הטכניקות המקובלות עליו היא יצירת מרקמים "רב-קוליים" כלי-כך צפופים וסבוכים, שלא המאזין, לא המנצח והמבצעים, וככל הנראה גם לא המחבר עצמו, מסוגלים לעקוב אחרי הקוים הבודדים או הצלילים הבודדים. המחבר מעוניין באפקט הכללי, ב"דייסה" הכוללת הנוצרת מכל התערובות הללו. ליגטי עדיין נוהג לכתוב את התוים מספורט, אם כי התוים הבודדים נעלמים בדרך אל המאזין. קומפוזיטורים אחרים אפילו ויתרו על כך, ומשאירים את התוים לבחירתו של המנצח או ליד המקרה. אך התוצאה הכללית איננה בשום אופן "באלאגאן" צלילי, אלא דווקא מוסיקה נקיה, שקופה, ולרוב די פשוטה לקליטה. צריך רק לדעת מה לא לחפש בה: לא מלודיה, ואף לא הרמוניה או מקצב בזמן המקובל. תסריט אפשרי לתיאור המתרחש ביצירה כמו הקונצ'רטו לצ'לו יהיה — לידתו של צליל מתוך הדממה. אנו חשים בפועל כיצד הצליל הזה שולח גבעול, מתעבה, משנה את צבעו, לאט לאט ובזירות הוא מתחיל להתפתל. בשלב מאוחר יותר (הפרק השני) הוא מצמיח יתר שלוחות וענפים ומתחילים אירועים נוספים — משטחים ושכבות של צבע — כאן יכול כל מאזין להפעיל את דמיונו ללא הגבלה. בסופו של התהליך חוזר הכול אל תוך הדממה.

קורט וייל: קטעים מתוך "מוסיקה בגרוש"

ל"אופרה בגרוש" היו למעשה חיים כפולים, ובשני גלגולים זכתה להצלחה מסחררת מאין כמוה. הגלגול הראשון היה בשנת 1728, בשם "אופרת הקבצנים" מאת ג'ון גיי וד"ר פפוש. זו היתה הצלחה עצומה, שכן, בניגוד לאופרות המקובלות אז, לא היו הגיבורים דמויות מיתר- לניות או בני מלכים, אלא קבצנים, פושעים וזונות, שהעיוז לומר דברים שלא היה נהוג לומר על הבימה. המוסיקה גם היא לא היתה מוסיקה אופראית מקובלת, אלא פשוט סדרה של מנגינות פופולאריות, שפפוש עיבד לצורך ההצגה. האופרות האיטלקיות המסוגנות שהנדל ניסה להעלות בלונדון באותה תקופה לא עמדו בתחרות עם "אופרת הקבצנים", והנדל נאלץ למצוא לו תחום פעילות אחר — האורטוריות.

בדיוק 200 שנה לאחר "אופרת הקבצנים", הועלתה זו מחדש על הבימה בברלין, הפעם בגירסתו הגרמנית המחודשת של ברטולד ברכט, עם המוסיקה המריחה-מתוקה של קורט וייל, והפכה בן לילה ללהיט. וייל וברכט נמלטו מגרמניה עם עלותם של הנאצים לשלטון. "אופרה בגריש" הוצגה ב-1933 בגירסה אנגלית, אך ההצלחה לא היתה חד-משמעית, לפחות בתחילה. שעתה הגדולה של הגירסה האנגלית באה רק ב-1953, לאחר מותו של קורט וייל, ומאז אינה יורדת מן הבימה בעולם כולו.

ארנולד שנברג: סימפוניה קאמרית מס' 1, אופ. 9

הסימפוניה הקאמרית הראשונה, שחוברת ב-1906, תוארה ע"י שנברג עצמו כ"יצירה האחרונה של תקופתו הראשונה". זוהי עדיין יצירה טונאלית, לפחות באופן רשמי; אך ישנה הרגשה ברורה, שכאן הגיע שנברג פחות או יותר אל קצה גבול האפשר במסגרת המסורתית, שכבר אינה מסוגלת להכיל, או להסביר, את כל מה שמתרחש ביצירה. הרוח של "פריצת המסגרת" היתה באויר, לפחות בחוג המקורב לשנברג. על כן מספר במפורט תלמידו וידידו הקרוב אנטון וברן:

"ב-1906 חזר שנברג משהיה בכפר והביא אתו את הסימפוניה הקאמרית. היא עשתה רושם עצום. באותה עת הייתי תלמידו כבר שלוש שנים ומייד הרגשתי, 'עליך לחבר גם כן משהו כזה'. תחת השפעת הסימפוניה חיברתי פרק סונאטה ביום המחרת. בפרק זה הגעתי לקצה גבולותיה של הטונאליות.

באותה עת חיבר שנברג מוסיקה ללא הרף. כל פעם שאנו התלמידים היינו באים לבקרו היה אצלו משהו חדש. כמורה — הדבר הקשה עליו: כל ההיבט התיאורטי איבד את תוקפו. באינטואיציה טהורה, תוך לבטים נוראים בעזרת תחושת-הצורה המופלאה שלו, ידע מה נכון ומה מוטעה. **PATRIMONIO** שנינו הרגשנו, כי בפרק הסונאטה הזה פרצתי את הדרך אל חומרי, שהשעה טרם היתה בשלה לגביו. סיימתי את הפרק — הוא היה עדיין קשור לסולם — אך בצורה מיוחדת במינה. ואז הוטל עלי לכתוב פרק וריאציות, וחשבתי על וריאציה שכבר לא היתה בשום סולם. שנברג קרא אליו את זמלינסקי (ידידו, מורו וגיסו), והוא פסק בשליה. כעת תוכלו לתאר לעצמכם כיצד נאבקנו בשאלות הללו, זה היה ממש קשה לשאת..."

וברן אמנם מדבר על התקופה **שלאחר** הסימפוניה הקאמרית. גם שנברג עצמו משייך במפורש את הסימפוניה הקאמרית לתקופת היצירה הראשונה. "הייתי שבע רצון ממה שכתבתי בתקופת הסימפוניה הקאמרית. אבל אך התחלתי לחבר כך, וכבר עברתי לסגנון חדש, מבלי שידעתי זאת. בתקופת הסימפוניה הקאמרית הבינתי את מה שחיברתי ונהניתי מכך הנאה אישית גדולה יותר, מאשר במוסיקה שלאחר מכן. אז היה חיבור מוסיקה הנאה גדולה. לאחר מכן חובה כנגד עצמי. לא היתה זו שאלה של הנאה..."

אבל המהפכה של שנברג כאמור לא פרצה לפתע פתאום. הסימפוניה הקאמרית היא עדיין יצירה טונאלית פחות או יותר מסורתית, אך השתייכותה למערכת המסורתית היא לא בלתי בעייתית. אקורדים של קוורטות וצירופים דיסוננטיים אחרים — שאמנם מוכרים לנו גם ביצירות של מלחינים אחרים בני אותו דור — מופיעים בתכיפות המרמזת על סדקים רציניים במערכת המסורתית. שאלת ההרמוניה המסורתית והדיסוננסים היא רק היבט אחד, שייראה אולי טכני מדי למאזן הבלתי מקצועי. לא פחות בולטת בסימפוניה הקאמרית היא שאלת ההבעה. שנברג מביא כאן את הטון ההירואי והמתייסר כאחת למדרגה קיצונית של אינטנסיביות. השימוש בהרכב מצומצם של 15 כלים סולניים היווה חידוש בתקופה שבה היו מקור בלות תזמורות הענק של מהלר, שטראוס או שנברג עצמו (שירי גורה). אך שנברג דורש מסולניו רוב הזמן לנגן בז'סטות הקיצוניות, ב"זעקות ולחישות", ובכך כמעט מביא את הרעיון הרומנטי של המוסיקה כנושאת מסר פסיכולוגי, לידי אבסורד. המרחק מכאן ועד לאקספרסיוניזם המפורש של "פיררו הסהרורי" (שחבר שש שנים לאחר הסימפוניה) שבו הרגשות מוגזמים בעקביות עד לקאריקטורה, איננו כל כך גדול.

מוצרט : סימפוניה מס' 38 ברה מג'ור ק. 504 ("פראג")

סימפוניה זו, שחברה בשנת 1786, מראה סימנים של איפוק ועידון, אפילו יותר ממה שמקובל בסימפוניות של מוצרט. אולי מסיבה זו חזר כאן מוצרט למסורת האיטלקית ויותר על פרק המינואט. במסורת הוינאית הפך המינואט לחלק בלתי נפרד מאז היידן, שבכך אולי החניף לחולשתם של הוינאים לכל ריקוד במקצב משולש — כאז כן היום. סימפונית פראג — המכונה גם "הסימפוניה ללא מינואט", בוצעה לראשונה בפראג, ששם זכה מוצרט ליתר הצלחה בדרך כלל מאשר בווינה.

בסימפוניה זו מופיעות מספר "נבואות" ליצירות מאוחרות יותר של מוצרט. מוטיב הפתיחה (4 תוים "מתגלגלים") יופיע שוב בסימפוניה האחרונה של מוצרט ("יופיטר"); נושא האלגרו הראשון מזכיר את המקום הדומה בפתיחה ל"דון ג'ובאני". קרבת משפחה מתגלה בין הפרק האטי ביצירה זו לבין הפרק האטי של הסימפוניה הפסטוראלית מאת בטהובן. פרק זה (אצל מוצרט) הוא אחת הדוגמאות היפות ל"פשטות המדומה" שבה מוצרט מצטיין. דרוש להאזין מספר פעמים, כדי לגלות שהטבעיות והשטף כמעט מכסים על שפעת הרעיונות וההמצאות של מוצרט. יתר "חיסכון" — כלומר, שימוש במספר מצומצם של מוטיבים יסודיים — הגישה החביבה על היידן ועל בטהובן, מתגלה בפרק הסיום המהיר.

מעתה הביטוח שלך
בשד' רוטשילד 53,
תל-אביב טל. 290811.

נולנו
חברה לביטוח בע"מ

שם טוב בביטוח.

ווֹלוֹו.

לאנשים

עם מבט

לעתיד.

PATRIMONIO UC



דגמי '82

פעם VOLVO תמיד VOLVO

"מאיר" חברה למכוניות ומשאיות בע"מ

מאיר קז ובניו, תל-אביב, רח' קרליבך 23, טל 289191

חברי התזמורת :

ס. מנהל פלה צדראבאוס	ורדי אורי טולצ'אסקי לב קגנובסקי אלכסנדר קונטרבאס ברגר בוריס צלניקר אורית חליל וינטראוב מיכאל **	כנור ראובן יצחק * טונה יגאל * בראודה דוד ** אברמוביץ אובידיו גוטקין רינה דרייבלט סימון דיניבה לורה וולף ריצ'ארד זיסרמן ארתור יונגר ברטה לבני חיה לקונישוק מאיר קופרמן פסח ריגר רפאל
מרכז התזמורת אבי יפרח	פיקולו שנאן מרגלית	ויולה קמינקובסקי יובל ** בר דרומה אריה אפלמן לנה גודלבסקי ארנה שפיגל נחום
מנהל במה אילן עמידרור	אבוב יונתן נוקס ** חכלילי גלעד	צ'לו גרובר עמנואל ** ברקוביץ ישראל
ספרנית פלה צדראבאוס	קרן אנגלית חכלילי גלעד	
מזכירות חנה חזות אלה אשכול	קלרינט חפץ אלי ** ברכה רפי	
מנהלת חשבונות ברטה הנלס	בס קלרינט ברכה רפי	
עוזרת הנחת חשבונות חנה חזות	באסון גוניה כריסטופר * פלאי ריצ'ארד ***	
	קרן תל אורן נדב **	
	הצוצרה פרידמן חנן **	

יועץ מוסיקלי : נאויל מרינר

מנהל : רוני אברמסון

חברי ההנהלה :

פרופ' אריה הראל
ח"כ מרדכי וירשובסקי
מר גדי נרקיס
מר שמעון קליר
מר יצחק ראובן *
מר אביעזר שלוש
ד"ר אורי שרביט

עו"ד חיים שנהב — יו"ר
מר יצחק ארצי
מר בראודה דוד *
פרופ' יחזקאל בראון
גב' אביבה גולדמן
* חבר התזמורת

התזמורת הקאמרית הישראלית נתמכת בידי :

○ משרד החינוך והתרבות ○ קרן התרבות אמריקה—ישראל ○ הסוכנות היהודית



חואן פבלו איסקיארדו

חואן פבלו איסקיארדו, יליד צ'ילה, סיים את לימודי הקומפוזיציה באוניברסיטת צ'ילה. בגיל 21 זכה במלגת השתלמות באקדמיה למוסיקה בווינה. כאן גם פגש את המנצח השוויצרי הדגול הרמן שרכן והלך ללמוד אצלו. לאחר 3 שנות השתלמות אצל שרכן חזר איסקיארדו לצ'ילה וניצח על שלוש התזמורות הקיימות בה וכן התמנה למנהל המוסיקלי של המכון הקתולי. בצ'ילה גם זכה בפרס הלאומי מטעם הביקורת של תרומתו המיוחדת למוסיקה בת-זמנו. ב-1966 זכה בפרס הראשון בתחרות למנצחים ע"ש מיטרופולוס. הופעת הבכורה של איסקיארדו באירופה נערכה בהולנד ב-1969, ובעקבותיה בא שפע של הזמנות לרוב התזמורות החשובות ברחבי אירופה. במשך שנתיים שימש איסקיארדו גם כמנצח הבית של אוניברסיטת אינדיאנה בארה"ב.

פרט לרפרטואר הקלאסי והרומנטי המקובל, יש לאיסקיארדו יחס מיוחד למוסיקה חדשה, ובהופעותיו הרבות בקונצרטים וברדיו, וכן בפסטיבלים חשובים, קנה את אהדתם של מלחינים רבים בני זמנו. חואן פבלו איסקיארדו ביקר פעמים רבות בישראל וניצח על תזמורת ירושלים. כן נתמנה למנהל המוסיקלי והמנצח הקבוע של הטסטימוניום הישראלי.



עמנואל גרובר

עלה לארץ בשנת 1965 מרומניה. למד לקראת תואר אמן אצל עוזי ויזל באקדמיה למוסיקה בתל-אביב. בשנת 1971 יצא בעזרת מילגת קרן התרבות אמריקה-ישראל להשתלמות עם גריגור פייטיגורסקי ויאנוש שטרקר. בעת שהותו בארה"ב הופיע כסולן וכחבר רביעיית "סקויה". כיום הוא צ'לן ראשי של התזמורת הקאמרית הישראלית. יחד עם הקלרניתן אלי חפץ והפסנתרן מיכאל בוגוסלבסקי יסד את שלישיית "קמראטה". לאחרונה ערכה השלישייה סיור קונצרטים במזרח הרחוק, ובעונה זו תופיע לראשונה בלונדון.

מנוי יקר אנא רשום לפניך :

קונצרט מס' 7

ג'ורג' מלקולם — מנצח וסולן צ'מבלו

סולנים : **בריאן בורוס** — טנור

נדב תל-אורן — קרן

ע. מעיני : דיורטימנטו לתזמורת קאמרית

ב. בריטן : סרנדה לטנור קרן וכלי קשת

פ.י. היידן : קונצ'רטו לצ'מבלו ברה-מג'ור

ג. בריטן : וריאציות על נושא של פראנק ברידג' אופ. 10

- 7.2.82 מוזיאון תל-אביב — סדרת יום א'
- 10.2.82 מוזיאון תל-אביב — סדרת יום ד'
- 11.2.82 מוזיאון תל-אביב — סדרת יום ה'
- 4.2.82 בית התרבות עומר — יום ה'
- 6.2.82 אולם ויקס רחובות — מוצ"ש
- 9.2.82 אודיטוריום חיפה — יום ג'

מנצח — חואן פאבלו איסקיירדו

סולן — עמנואל גרובר — צ'לו

PATRIMONIO UC

20.1.82 מוזיאון תל-אביב — סדרת יום ד'

21.1.82 מוזיאון תל-אביב — סדרת יום ה'

24.1.82 מוזיאון תל-אביב — סדרת יום א'

23.1.82 גבעת חיים מאוחד

25.1.82 מועצה אזורית אשכול

התזמורת הקאמרית הישראלית

בית אסיה, ויצמן 4 ת"א, טל. 210102

סברה ליקר -

בקבוק מלא אווירה.

טעמים וניחוחים של תפוזי ישראל,
עם קורטוב של שוקולד מובחר.

הגש אותו שי לאחרים וגם לעצמך.

SABRA

אברהם יצחק | שופרין | נתניה



1970

THE ISRAEL CHAMBER ORCHESTRA

PATRIMONIO UO

A collection of musical instruments is arranged on a dark surface. In the foreground, a French horn is prominently displayed, its brass body reflecting light. To its right, a clarinet stands vertically. In the background, a violin is visible, its body and f-hole partially illuminated. The lighting is dramatic, creating strong highlights and deep shadows, emphasizing the textures and forms of the instruments.