

Spielzeit 1999/2000



DRESDNER
PHILHARMONIE

5. Außerordentliches Konzert

**Nur vollkommene Hingabe
schafft Bleibendes.**



Einen unvergeßlichen Abend wünscht

BMW Niederlassung Dresden
Dohnaer Straße



Freude am Fahren



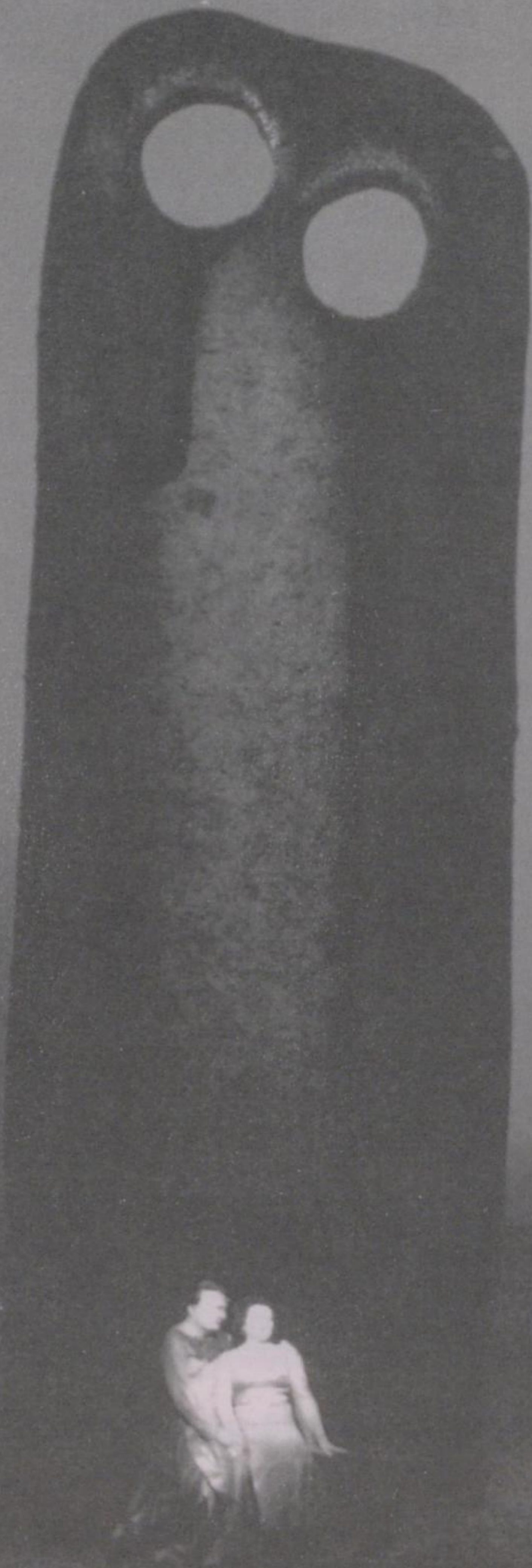
5. Außerordentliches Konzert

22. Januar 2000, 19.30 Uhr
im Festsaal des Kulturpalastes

DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent
Bernhard Klee

Solisten
Heike Janicke, Violine
Arkadi Zenzipér, Klavier



Programm

Robert Schumann

(1810 – 1856)

Ouvertüre

zu dem „Dramatischen Gedicht Manfred“
von Lord Byron op. 155

Felix Mendelssohn Bartholdy

(1809 – 1847)

Konzert d-Moll

für Violine, Klavier und Streichorchester

Allegro

Adagio

Allegro molto

Pause

Arnold Schönberg

(1874 – 1951)

Begleitmusik zu einer Lichtspielszene

op. 34

Drohende Gefahr – Angst – Katastrophe

*Bühnenbild aus der
Bayreuther Produk-
tion (Wieland Wagner,
1962) von „Tristan
und Isolde“, dem
großen Werk Richard
Wagners über Liebe
und Tod, über die
Selbstaufopferung
und Selbsterfüllung
(mit Wolfgang
Windgassen und
Birgit Nilsson in den
Hauptrollen)*

Richard Wagner (1813 – 1883) /

Leopold Stokowski (1882 – 1977)

Tristan und Isolde – Love Music

Vorspiel, Musik aus dem 2. und 3. Akt

Dieses Konzert wird von DeutschlandRadio
aufgezeichnet.

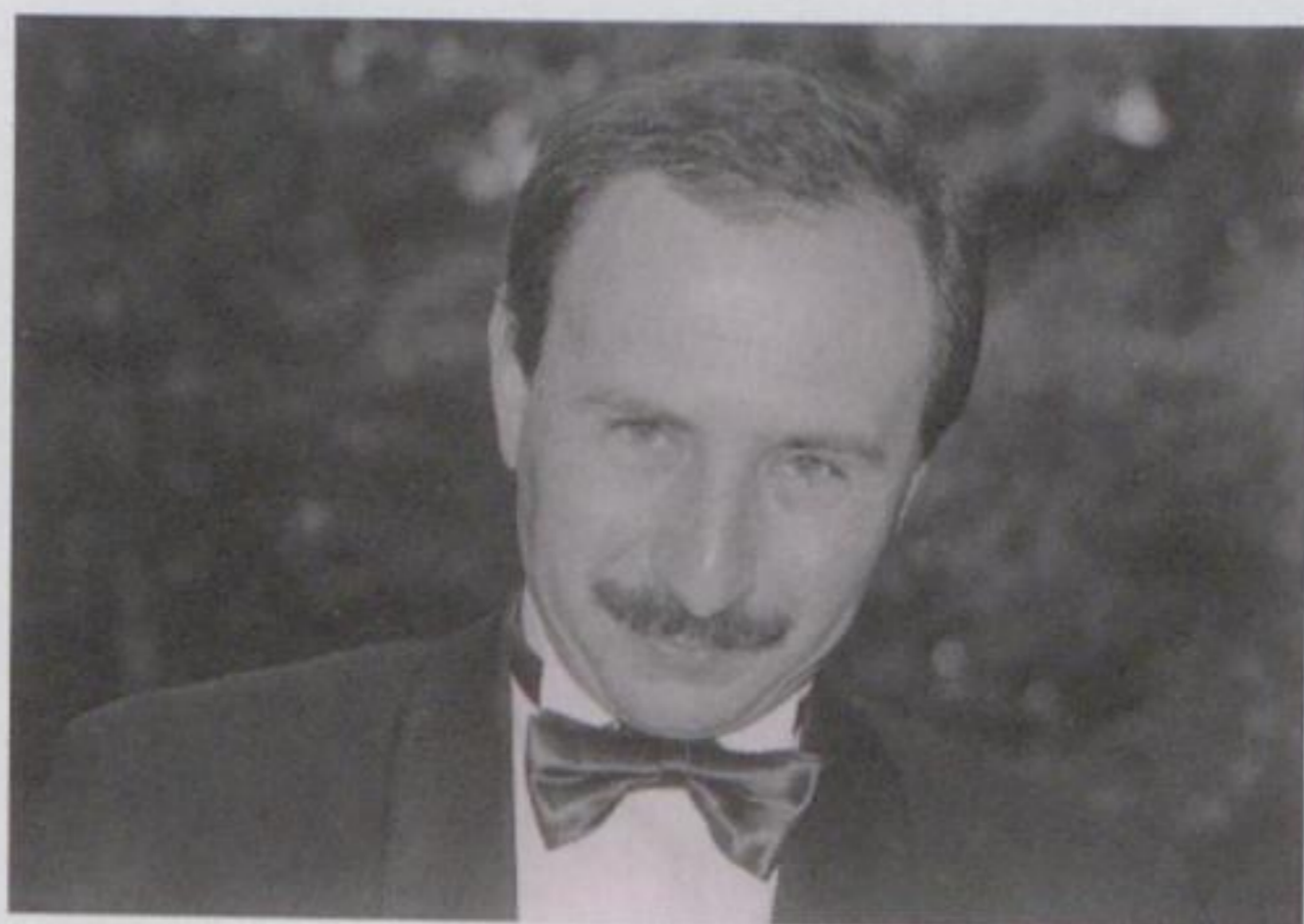
Dirigent

Bernhard Klee, in Schleiz/Thüringen geboren, aufgewachsen in Jena; war Mitglied des Thomanerchores in Leipzig; studierte in Köln und in Italien, vervollkommnete sich als Assistent von Otto Ackermann und Wolfgang Sawallisch, danach bei Karl Böhm und Herbert von Karajan; trat als Fünfundzwanzigjähriger seine erste Chefposition bei den Bühnen der Hansestadt Lübeck an, war später Chefdirigent in Düsseldorf und beim Norddeutschen Rundfunk in Hannover, u. a. auch für fünf Jahre als Gastdirigent beim BBC Philharmonic Orchestra; ist seit vielen Jahren Gast bei zahlreichen Orchestern des In- und Auslandes, so bei allen großen Londoner Orchestern, den Philharmonischen Orchestern in Wien und Berlin, in Warschau und Stockholm; dirigierte ebenso das Concertgebouw Amsterdam wie die Rundfunkorchester Italiens, Hollands, Frankreichs, Japans, Deutschlands, Skandinaviens; hat Verpflichtungen in Washington, Chicago, San Francisco, New York und Cleveland, ist ebenso im Opernbereich mit großen europäischen Häusern verbunden (Hamburg, München, Berlin, London/Covent Garden, Genf) und wirkte bei den großen internationalen Festspielen mit (Edinburgh, Salzburg, Helsinki, Luzern, Berlin, London); viele Schallplatteneinspielungen liegen vor, von denen einige ausgezeichnet wurden (u. a. mit dem Deutschen Schallplattenpreis und der „Wiener Spieluhr“). Der Künstler gastierte im Februar 1999 erstmals bei der Dresdner Philharmonie.



Solisten

Heike Janicke, 1. Konzertmeisterin der Dresdner Philharmonie seit 1996, geboren 1962 in Dresden, Studium an der Dresdner Musikhochschule und in der Meisterklasse von Gustav Schmahl, vervollkommnete sich bei Josef Suk, Max Rostal und Boris Gutnikow, Solistenexamen in Freiburg/Breisgau bei Wolfgang Marschner, mehrfache Preisträgerin internationaler Wettbewerbe, solistische Tätigkeit im In- und Ausland.



Arkadi Zenzipér, in St. Petersburg geboren, am dortigen Konservatorium ausgebildet, lebt seit 1985 in Dresden, hat eine Professur an der hiesigen Musikhochschule, ist international geschätzter Solist und Kammermusikpartner, bei den großen Musikfestivals gefragter Interpret und Mitglied in der Jury von Musikakademien in Japan und Finnland. Etliche Tonaufnahmen von verschiedenen Rundfunkanstalten, Schallplatten und CDs liegen vor, gründete und leitet die „Schubertiaden Schnackenburg“ an der Elbe und die „Schubertiade St. Petersburg“.

Zum Programm

Vier sehr unterschiedliche Werke sind in diesem Konzert zu erleben, die dennoch eines verbindet, höchst artifizierter Ausdruck menschlichen Seins. In musikalischer Weise werden existentielle Fragen beleuchtet, große Gefühle, wie der Sinn des Lebens, die Liebe, der Seelenfrieden. Auf der Suche nach Vervollkommnung, nach Glück und Glückseligkeit stoßen wir an Grenzen, die unüberwindbar erscheinen, manchmal sogar erst im Tod ihren Abschluß finden können (Schumann und Wagner). Sind auch Ängste und Nöte in uns (Schönberg), stehen dem lebensfrohe Momente gegenüber, die uns bewegen und ermuntern, unseren Weg zu gehen, nach Zielen zu suchen. Es ist Schönheit, die aus Jugendlichkeit erblüht und uns sehnsüchtig macht (Mendelssohn), Liebe, die uns bindet.

Jede Zeit hat ihre Ausdrucksskala, findet eigene Worte, Töne und Harmonien, will in ureigener Weise berühren, anrühren und nachdenklich machen: Kunst als Kraft emotionalen Erlebens.

„Leben und Tod, die ganze Bedeutung der Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab“, meinte Wagner zu seinem „Tristan“. Das hat Gültigkeit für die Momente unseres Programmes, die bindenden Glieder dieses Konzertes.

Robert Schumann

Robert Schumann, der Komponist der „Träumerei“ und des „Fröhlichen Landmanns“ – wie bedauerlich, würde sich unsere Kenntnis über diesen großen Künstler lediglich auf diese beiden Werke beziehen – wurde in eine Zeit des künstlerischen Umbruchs hineingeboren. Es war eine Zeit, die vor allem durch literarische Arbeiten geprägt wurde, nicht zuletzt durch Jean Pauls „romantischen Taumel“. Der heranwachsende Robert fand im Bücherschrank seines Vaters, einem Buchhändler und Verleger, solche Werke, die ihn stark ansprachen. Lord Byrons und Goethes Dichtungen waren darunter, ebenso Werke von E. T. A. Hoffmann, Tieck, Novalis, Hölderlin und Chamisso. Er erlernte daraus die hochgespannte Sprache der Gefühle, die Erkundung der Sinne und das, was er später selbst „das dunkle Geheimnis des Unbewußten“ nannte. All dies war Sensibilisierung und Anregung für einen solchen phantasiebegabten, künstlerisch empfindsamen Menschen, für einen, der sich in die Sprache und deren Ausdrucksmöglichkeiten frühzeitig verliebte, davon träumte, Gedichte im Stile Jean Pauls schreiben zu können. Die Musik jedoch wurde ihm besonders wichtig. Sie spricht die Seele gleichermaßen, gelegentlich mehr noch an. Sie läßt den Gefühlen freien Lauf und bietet breiten Raum, sich künstlerisch zu äußern. Klavier wollte Schumann spielen. Sein gestrenger Vormund aber – der Vater war gestorben, als der Junge siebzehn wurde – bestimmte ihn dazu, die Rechte in Leipzig zu studieren. Schumann nutzte die Studienzeit weit-

*geb. 8.6.1810 in
Zwickau,
gest. 29.7.1856 in
Eendenich bei Bonn*

*1828 Jurastudium
in Leipzig, danach
in Heidelberg*

*1830 Erlebnis eines
Paganini-Konzerts
in Frankfurt;
vollständige Hinwen-
dung zur Musik und
Rückkehr nach
Leipzig; Klavierunter-
richt bei Wieck*

*1834 Gründung „Neue
Zeitschrift für Musik“*

*1840 Heirat mit
Clara Wieck*

*1844 Wohnung in
Dresden*

*1850 Musikdirektor
in Düsseldorf*

*1854 nach
Selbstmordversuch
Nervenheilanstalt
in Eendenich*

aus mehr, sich musikalisch umzuhören. Im Klavierpädagogen Friedrich Wieck fand er einen nützlichen Lehrmeister. Aber schon ein Jahr später ging er nach Heidelberg zum angesehensten Juristen Deutschlands, Anton Thibaut. Dieser aber war auch als Musiker bekannt, und Schumann verlebte in seinem Hause anregende Stunden. Doch als der junge Mann dann selbst den geigenen „Hexenmeister“ Paganini in Frankfurt gehört hatte, stand sein Entschluß fest, selbst die Virtuosenlaufbahn einzuschlagen. Er kehrte nach Leipzig zurück, und Wieck wurde erneut sein Lehrer. Schumann wohnte in dessen Haus und übte wild entschlossen. Wiecks Tochter Clara, gerade elf Jahre alt, machte schnellere Fortschritte als der bereits Zwanzigjährige. Robert – äußerst ehrgeizig – suchte nach einer Beschleunigung seiner technischen Fertigkeiten und glaubte, durch Fixierung seines Mittelfingers mit einer Schlinge, den Ringfinger zu kräftigen. Die Überstrapazierung der Sehnen wurde sein Verhängnis. Der Finger war gelähmt und die Virtuosenlaufbahn beendet, noch ehe sie begonnen hatte. Zu diesem kritischen Zeitpunkt seines Lebens wandte er sich endgültig den beiden Tätigkeiten zu, die fortan sein Dasein bestimmen sollten: dem Musikjournalismus und der Komposition.

*„Hut ab, meine Herren, ein Genie“.
So forsch und ungekünstelt begrüßte Schumann öffentlich den in deutschen Landen bisher unbekanntem Chopin.*

Schumann komponierte fürs Klavier, entwarf schon bald ein Klavierkonzert und begann sogar, sich an einer Sinfonie zu versuchen. Gleichzeitig schrieb er Musikkritiken für die damals weit verbreitete „Allgemeine Musikalische Zeitung“, die Leser mit einem bis dahin ungewohnten Ideengehalt und geradlinig-deutlichen Schreibstil überraschend. Dem verfilzten und in sich selbst verliebten Musikestablishment seiner Zeit



aber wollte er einen Spiegel vorhalten, kritisch auch gegen große Namen seiner Zeit auftreten können und jungen Hoffnungsträgern Brücken bauen. Mit Gleichgesinnten – er nannte sie, die gemeinsam gegen die Philister der Musik ziehen wollten, „Davidsbündler“ – gründete er 1834 eine eigene Musikzeitung, die „Neue Zeitschrift für Musik“. Bald aber schon bestritt er dieses journalistische Abenteuer ziemlich allein, über zehn Jahre jedoch mit großem Erfolg und einer weiten, ungeahnten Ausstrahlung.

*Robert und Clara
Schumann;
Steinzeichnung
von Eduard Kaiser,
Wien 1847*

Mit den „Kinderszenen“
op. 15 – 1633 – hatte
Schumann sich bereits
in der kleinen, musikalisch-
illustrativen Form
versucht.

*Als Komponist für
Orchesterwerke war
Schumann noch zu
unerfahren, um
wirklich erfolgreich
sein zu können.*

Schumann verstand es, das eigentliche Musikerlebnis in treffende Worte zu fassen, ohne akademisch zu urteilen. Mit spitzer Feder attackierte er eine ganze brillierende, aber eher nichtssagende Pianisten-Komponisten-Generation, wendete sich gegen die zunehmende Verflachung der musikalischen Empfindung, gegen die vordergründige Virtuosität und ein billiges musikalisches Salongelplänkel. Im Grunde war er als Musikjournalist bis über seinen Tod hinaus bekannter denn als Komponist. Doch in all diesen Jahren komponierte Schumann sehr viel. Großartige Klavierwerke entstanden vor allem. Oft wurden sie aus seiner meisterhaften Improvisationskunst heraus geboren.

1840 heiratete er – nach langem Kampf mit deren Vater – Clara Wieck. Aus solcher Hochstimmung heraus vermochte die junge Frau, ihn großartig zu inspirieren und seine Muse auch späterhin zu bleiben. Noch im Hochzeitsjahr entstanden viele wunderbare Lieder. Es wurde sein „Liederjahr“. Ein sinfonisches Jahr sollte folgen. 1841, in kürzester Zeit, komponierte er seine „Erste“, die „Frühlingssinfonie“, obwohl er mit Orchesterwerken bisher kaum Erfahrung gesammelt hatte, auch als Dirigent noch unerfahren war und die Orchesterarbeit nicht kannte. Er überschätzte deshalb die Fähigkeiten selbst des berühmten Leipziger Gewandhausorchesters beträchtlich und suchte Rat beim gleichaltrigen Mendelssohn. Er begann zu ändern, die Orchesterstimmen zu entschärfen, gerade den Streichern weniger abzuverlangen. Schließlich glaubte er sogar, seinen Intentionen nicht mehr restlos folgen zu dürfen. Er wurde ängstlich und tüchtig verunsichert. Das brachte ihm alsbald einen, leider bis auf den heutigen

Tag verbreiteten Ruf eines nur mäßig gewandten Orchesterkomponisten ein, eines „unglücklichen Mochtegern“. Aber Schumann war nicht entmutigt. Er schrieb weiterhin Orchesterwerke. So eine kleine Sinfonie („Sinfonietta“), heute bekannt als „Ouvertüre, Scherzo und Finale in E-Dur“. Im Mai 1841 bereits entstand eine „Symphonische Phantasie“, bei der jeder Satz mit dem nachfolgenden verbunden ist und dem Ganzen eine thematische Idee zugrunde liegt. Die Aufführung dieses Werkes – Schumann überschrieb es der Konvention gehorchend mit „Symphonie in d Moll“ – wurde wegen des erbärmlich spielenden Gewandhausorchesters ein Mißerfolg. Zehn Jahre lang blieb das Werk unberührt liegen, bis Schumann eine grundlegende Überarbeitung begann. Er schrieb während all dieser Jahre auch herrliche Kammermusikwerke (drei wunderschöne Streichquartette op. 41, das herausragende Klavierquintett op. 44 und das zauberhafte Klavierquartett op. 47), obwohl er wußte, daß das Kammermusikspiel so ziemlich aus der Mode gekommen war, öffentlich kaum in Erscheinung trat. Beethoven und Haydn waren für die wenigen, überhaupt existierenden Ensembles wichtiger.

Ein Nervenzusammenbruch warf erste Schatten auf das Leben des Komponisten. Schließlich führte Schumanns Weg 1844 nach Dresden. Dort allerdings herrschte allenthalben der Einfluß des konventionellen sächsischen Hofes. Bald schon fühlte sich Schumann dort nicht mehr wohl. Denn auch diese Zeit war künstlerisch – gemessen am äußeren Erfolg – recht glücklos. Trotz zunehmender Krankheit – von depressiven Phasen geplagt – ließ er seine schöpferischen Kräfte nicht erlahmen. Das a-Moll-Klavier-

*Mit den „Kinderszenen“
op. 15 – 1838 – hatte
Schumann sich bereits
in der kleinen, musik-
illustrativen Form
versucht.*

konzert wurde vollendet. Neue Kammermusik war entstanden. Schumann liebäugelte mit einem Opernprojekt, komponierte „Genoveva“. Doch dann kam er wieder auf sein ureigenes Metier, die Klaviermusik und das Liedschaffen, zurück. Zur Zeit der Revolution 1848/49 vollbrachte er in aller Stille eine eigene kleine künstlerische Revolution, komponierte das „Album für die Jugend“, eine umfangreiche Sammlung einfacher, erlesener Klavierstücke für Kinder, in der eine neuartige Form ausgebaut werden konnte. Sie wurden stilbildend für künftige Komponisten. Doch das ahnte er nicht.

Trotz geringer Erfahrung als Dirigent nahm er 1850 freudig das Angebot an, in Düsseldorf einem recht guten Orchester und einem großen Chor vorzustehen. Neue Kräfte konnte er mobilisieren. Er schrieb sein Cellokonzert (1850), die „Rheinische Sinfonie“ (Uraufführung 1851), die er als seine „Dritte“ herausbrachte, einige Overtüren, wandte sich erneut der Kammermusik zu und begann, ältere Arbeiten, an denen sein Herz hing, zu überarbeiten. Doch seine Kräfte reichten nicht. Er litt zusehens mehr an schrecklichen Gehörhalluzinationen

kulinarische Basis für gute Gespräche:

Business-Lunch-Buffet !



kbf-arts.net


Dorint
HOTEL DRESDEN
Eine Idee, persönlich

Montag bis Freitag, 12.00 bis 14.00 Uhr
in unserem Restaurant „Die Brücke“

D-01069 Dresden, Grunaer Straße 14
Telefon (0351) 4915-0, Telefax (0351) 4915-100

und an quälender Schlaflosigkeit. Es kam im Februar 1854 zur Krise. Er stürzte sich in den Rhein, wurde aufgefischt und in die Nervenheilanstalt Eendenich gebracht. Zwei Jahre lang hatte er noch dort zu leben. Hoffnungslos war sein Zustand. So starb er fast unbemerkt. Aber was alles hat er uns hinterlassen!

Clara machte sein Klavierwerk durch unermüdlichen Einsatz bekannt. Brahms, der noch so junge hoffnungsvolle Komponist und Pianist – kurz zuvor erst von Schumann geradezu auf einen Thron gehoben –, wurde später maßgeblicher Förderer Schumannscher Kompositionen. Andere folgten alsbald. Heute gehören viele Werke Schumanns ins feste Repertoire. Seine vier Sinfonien ganz besonders.

In der merklichen Stille seiner Dresdner Zeit, in den Jahren tiefer Versunkenheit und zunehmender Depressionen griff Schumann erneut zur Lektüre von Lord Byrons Dichtungen. Die Bilder der „schrecklichen Nächte“ aus seiner Leipziger Studienzeit standen ihm vor Augen, als er sich erneut in das Dramatische Gedicht „Manfred“ vertiefte. Jetzt aber – im Revolutionsjahr 1848 – regten sie ihn an, eine Musik dazu zu schreiben. Für Schumann schien es quasi ein Selbstfindungsprozeß zu werden, denn er erkannte sich selbst in dem unseligen Helden des Dichters, der mit geheimnisvoller Schuld beladen nach Erlösung strebt, noch im Tod ein Gezeichneter bleibt und jeder religiösen Fremdbestimmung eine Absage erteilt: „Ich fuße auf der eigenen Kraft. Ich sterbe so, wie ich gelebt – allein“. Schumann hatte in einer solchen inneren Zerrissenheit ein Stück seines eigenen Ichs entdeckt. Er plante anfangs eine Schau-

*Lord Byron,
George Gordon Noel
(1788 – 1824),
skandalumwitterter,
exzentrischer engli-
scher Dichter, trat
aktiv für den griechi-
schen Befreiungs-
kampf von türkischer
Fremdherrschaft ein,
kultivierte in seinen
Werken einen
empfindsamen,
melancholisch-pessi-
mistischen Individua-
lismus.*

*Aufführungsdauer:
ca. 12 Minuten*

*Schumann dirigierte
diese Ouvertüre erst-
mals am 14. März
1852 beim Leipziger
Gewandhaus-
orchester, während
die gesamte
„Manfred-Musik“
unter Franz Liszts
Leitung im Juni auf
dem Weimarer
Hoftheater zur szeni-
schen Aufführung
gelangte.*

spielmusik, nannte das Werk aber später ein „Dramatisches Gedicht mit Musik“, gattungsmäßig „etwas ganz Neues und Unerhörtes“. Es umfaßt eine **Ouvertüre** und 15 Nummern auf wortgetreue Texte Byrons, in denen neben Chor- und reinen Instrumentalszenen das Melodram vorherrscht.

„Aus der Verzweiflung komme ich nicht heraus und leb' und lebe ewig“ – solche Worte Manfreds könnten als Motto über der Ouvertüre stehen, einem wahren genial-musikalischen Seelengemälde. Der ruhelose, in seiner Natur zwiegespaltene Protagonist wird geschildert, der in leidenschaftlich-erregten Ausbrüchen um Erlösung ringende und schließlich verzweifelte und völlig resignierende Titelheld. Die Musik erstirbt am Ende und verliert sich in Auflösung. Im Gegensatz zur gesamten „Manfred-Musik“, die eine wirkliche Kenntnis der Dichtung voraussetzt, welche heute bestenfalls noch als Kultur- und Zeitdokument gekannt wird, hat sich die Ouvertüre über Generationen hinweg in den Konzertsälen lebendig erhalten als ein wahres Meisterwerk romantischer Empfindungswelt.

Felix Mendelssohn Bartholdy



*Der fünfzehnjährige
Mendelssohn;
Zeichnung vom
preußischen
Hofmaler Wilhelm
Hensel, dem späteren
Gatten von
Mendelssohns
Schwester Fanny*

Seit Richard Wagner das fatale Wort geprägt hat, Mendelssohn habe gezeigt, daß ein Jude trotz aller Vorzüge „seiner feinsten und mannigfaltigsten Bildung“ nicht „ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung“ hervorbringen könne, wirkte lange Zeit – noch über den Nationalsozialismus hinaus – das Diktum von der glatten Oberfläche Mendelssohnscher Musik nach. Immer wieder trifft man – noch heute – auf negative gemeinte Begriffe wie Epigontum und Klassizismus.

Christoph Hahn, Musikredakteur beim Bayerischen Rundfunk, schreibt: „Immerhin ist die Diskussion in Gang gekommen. Über ‚Das Problem Mendelssohn‘ (so der Titel eines Symposions 1972) läßt sich nicht reden ohne Kenntnis der historischen Topographie: Zeit der Restauration, des

geb. 3.2.1809 in
Hamburg; gest.
4.11.1847 in Leipzig

umfassende musikali-
sche Ausbildung,
u.a. bei K. Fr. Zelter
(Komposition)

1822 erste öffentliche
Aufführungen eigener
Werke in Berlin

1826 Ouvertüre „Ein
Sommernachtstraum“

1829 erste Aufführung
der „Matthäuspassion“
nach Bachs Tod

bis 1832 mehrere
Bildungsreisen nach
England, Italien,
Frankreich

1833 Musikdirektor in
Düsseldorf

1835 Kapellmeister
des Gewandhaus-
orchesters

1843 Gründung
des Leipziger
Konservatoriums

politisch gegängelten Bürgertums, des Biedermeier-Geistes, der sich ins Private zurückzog; das nachbeethovensche Zeitalter. Für Mendelssohn kommt hinzu: Geboren als Sohn einer wohlhabenden jüdischen Bankiersfamilie, als Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn, dem Lessing mit dem ‚Nathan‘ ein Denkmal gesetzt hatte, war seine Lebensbahn vorgezeichnet durch die Assimilationsbemühungen, worin zumal das gebildete Judentum die einzige Chance sah, langfristig gleichberechtigt und gleichwertig am politischen und kulturellen Leben seiner Umgebung teilnehmen zu können. Deswegen entschlossen sich die Eltern 1816 zum ‚Entréebillett zur europäischen Kultur‘ (Heine), zur Taufe: Die Mendelssohn-Kinder sollten eine Bildung aus der Fülle der christlich-abendländischen Kultur erhalten, und zumal Fanny und Felix erwiesen sich als hochbegabt, nicht nur in der Musik. Felix empfing das Erbe dieser Kultur sozusagen aus der Hand und dem Geist Goethes, der dem Kind väterlich zugetan war, dazu paßte die musikalisch-konservative Unterweisung bei Karl Friedrich Zelter. Das ‚Oktett op. 20‘ und die ‚Ouvertüre zum Sommernachtstraum‘ zählen dann schon zu den vollgültigen Werken.

Deren Charakteristika waren früh ausgeprägt, wurden aber laufend weiterentwickelt: Die Grenzen der überlieferten Gattungen (anders als bei Liszt und Berlioz) bleiben erhalten, gerade weil Mendelssohn die Formen aus ihrer Geschichtlichkeit versteht; und gerade deswegen deutet er sie für sich neu und kommt zu neuen Lösungen, wie die Symphonien zeigen. Man wird also Mendelssohns Musik nicht gerecht, wenn man sie an der Elle Beethovens mißt – nicht, weil sie an ihr keinen Bestand hätte, sondern

weil das Meßinstrument hier versagen muß. ‚Als Komponist in der geschichtlichen Situation nach Beethoven zu bestehen, bedeutete für Mendelssohn, überhaupt nicht in den Schatten zu treten, den Beethoven warf‘ (Dahlhaus). Mendelssohns Zugang ist anders: Er macht seine liedhaften Themen kaum zum Gegenstand motivisch-thematischer Arbeit im klassischen Sinn, das wäre ihnen nicht angemessen, hätte etwas Gewaltames: Sie sind nicht dafür gemacht. Sein Weg geht umgekehrt in Richtung Integration, Zusammenfassung, Kombination zunächst einander fremder, oft auch verwandter Gebilde; Abtrennung nur, um neue Einheiten entstehen zu lassen; Darstellung des schon Bekannten in neuem Licht. Mittel dazu sind Wechsel in Harmonisierung, Instrumentation, Dynamik oder Artikulation. In diesem integrativen Satzkonzept wird beinahe alles mit allem vermittelbar, Begleitsätze, Figurationen oder scheinbar nur überbrückende Teile erscheinen in neuen Positionen ‚aufgewertet‘, nichts ist nebensächlich. ‚Durchführung‘ beginnt oft schon in der ‚Exposition‘, die ‚eigentliche‘ Durchführung bringt häufig neue Gedanken.

HÖRGERÄTE



KLAUS DIPPE

Meisterbetrieb der Bundesinnung
der Hörgeräteakustiker
Mitglied der Fördergemeinschaft
„Gutes Hören“

Besser Hören – Aktiver Leben

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

Reitbahnstr. 36, (gegenüber Hauptbahnhof)
01069 Dresden, ☎ (03 51) 4 95 50 15

VERTRAGSPARTNER DER KRANKENKASSEN

Großes Gewicht erhalten dabei kontrapunktische Verfahrensweisen.

Mendelssohns äußere Karriere verlief glänzend: Seine Wiederaufführung von Bachs 100 Jahre lang vergessener ‚Matthäuspassion‘ 1829 war nicht nur eine historische Tat, sondern auch der Beginn einer europäischen Dirigentenkarriere. Als Bewerber um die Nachfolge Zelters als Leiter der Berliner Singakademie wurde Mendelssohn mit einer unverhohlenen antisemitischen Begründung abgewiesen. Er ging daraufhin zuerst nach Düsseldorf, dann für 10 Jahre an das Leipziger Gewandhaus als Kapellmeister. Unter seiner Leitung wurde das 1843 dort gegründete Konservatorium zu einer hochrenommierten Ausbildungsstätte. Er starb am 4. November 1847, wenige Monate nach seiner Schwester Fanny, 38jährig an einem Gehirnschlag.“

Der hochbegabte Knabe Felix konnte eine umfassende künstlerische Förderung genießen, wie sie nur wenigen Gleichaltrigen zuteil geworden ist oder überhaupt wird. Die Klavierstunden bei der Mutter, später bei Ludwig Berger, einem weithin anerkannten Klavierpädagogen, der Geigenunterricht –



DECO & INTERIEUR

RALF LEUTER

BERATUNG PLANUNG GESTALTUNG

POLSTEREI
RESTAURIERUNG
FENSTERDEKORATION

01 127 DRESDEN
BÜRGERSTRASSE 34
TEL.+ FAX 03 51/8 58 32 29
FUNK 01 72/9 76 17 94

besonders seit 1824 – bei dem nur wenig älteren Eduard Rietz, dem späteren Gründer der Berliner Philharmonischen Gesellschaft (1826) und die Kompositionsübungen beim Leiter der Berliner Singakademie, Karl Friedrich Zelter, bedeuteten ein großes Glück für ihn und führten ihn geradewegs auf die Bahn, seine Talente voll zu entwickeln. Mit neun Jahren bereits trat der junge Mann als Klavierspieler öffentlich auf, mit elf Jahren komponierte er regelmäßig und zeigte seine musikalische Frühreife in den sonntäglichen Familienkonzerten vor ausgewähltem Publikum. Und mit 13 Jahren – 1822 – legte er schon ein Klavier- und ein Violinkonzert vor, hatte sogar vorher eine Serie von zwölf Streichersinfonien zu schreiben begonnen, die er 1824 abschloß. In diesen Zeitraum fiel das **Konzert d-Moll für Violine und Klavier**. Es entstand 1823 in einer Fassung mit Streichorchester und wurde kurz nach seiner Fertigstellung (6. Mai) am 25. Mai 1823 in einem der familiären Sonntagskonzerte erstmals aufgeführt. Den Violinpart hatte Mendelssohn seinem Geigenlehrer E. Rietz zugedacht, das Klavierspiel der 14jährige selbst. Am 3. Juli bereits fand eine erste öffentliche Aufführung im Berliner Schauspielhaus statt. Da neuerdings eine bislang nicht bekannte Erweiterung des Orchesters durch Bläserstimmen aufgefunden wurde – eine gesonderte, nur aus wenigen Seiten bestehende Partitur der Bläserstimmen –, kann davon ausgegangen werden, daß Mendelssohn diese Ergänzung vermutlich für die öffentliche Aufführung vorgesehen hatte. Die Bläser haben keine eigenständige Funktion, sind bestenfalls als Verstärkung und Klangfarbenbereicherung anzusehen, eben nachträglich den Streicher draufgesetzte Stimmen. Für unsere Konzert-

Aufführungsdauer:
ca. 38 Minuten

aufführung wurde entschieden, die ursprüngliche Streicherfassung zu benutzen, um den filigranen Klang der frühen Mendelssohnwerke zu erhalten.

Das ganze Werk geriet nach dieser öffentlichen Aufführung in Vergessenheit und blieb bis in die Mitte unseres Jahrhunderts unbekannt, wurde dann aber immer wieder – in der Streicherfassung, neuerdings auch mit Bläserverstärkung – gespielt, nun auch erstmals von der Dresdner Philharmonie.

Das Konzert hat die klassische Dreisätzigkeit mit der Satzfolge Schnell-Langsam-Schnell. Wie beim vorher entstandenen Klavierkonzert a-Moll, nimmt der erste Satz rund die Hälfte des gesamten Werkes ein. Während dieser Satz noch sehr in der Tradition des 18. Jahrhunderts steht – offenbar unter dem Einfluß Zelters entstanden –, zeigen sich im langsamen Satz Ansätze einer freieren Gestaltung, ein empfindsamer Vorgriff auf die wunderschöne sangliche Durchgestaltung späterer Mendelssohnwerke. Der dritte, rondoartige Satz steckt voller virtuoser Überraschungen, ein Kehraus, witzig-heiter und voller Lebensfreude.

Grüne Straße 32 · 01067 Dresden

Tel 495 20 28 · Fax 495 20 28

in der Dresdner Musikhochschule „Carl-Maria von Weber“



Musikpavillon

Manfred Schlechte

Noten · Musikbücher · Tonträger · Instrumente · Zubehör
Kunstliteratur · Belletristik · Kinderbücher

Arnold Schönberg



*Arnold Schönberg
im Jahre 1936*

Sein Name ist Inbegriff der Musik des 20. Jahrhunderts. Arnold Schönberg steht für die Wiener Schule, die Zwölftonmusik und die Auflösung der klassischen Harmonielehre. Niemand außer ihm hat jemals eine solche Bedeutung erlangt für den Aufbruch in die Moderne. Und doch wird er von vielen, durchaus musikinteressierten Menschen noch heute ablehnend behandelt, oder sie stehen seinem Schaffen zumindest völlig ratlos gegenüber. Er gilt ihnen als schwierig zu verstehen und als ein radikaler Revolutionär, aus Unkenntnis seiner Methode sogar als einer, der willkürlich mit musikalischem Material umgeht und absichtsvoll die Schönheit in der Kunst zerstört hat. Schönberg allerdings hat sich selbst niemals als

geb. 13.9.1874 in
Wien; gest. 13.7.1951
in Los Angeles

musikalischer Auto-
didakt, hatte nur
etwas Unterricht bei
A. von Zemlinsky

1901 Übersiedlung
nach Berlin (u.a.
Lehrer am Sternschen
Konservatorium)

ab 1903 in Wien als
Komponist, Dirigent
und Lehrer

seit 1908 zahlreiche
Arbeiten als Maler
(Portraits, „Visionen“)

1911 Berlin; unter-
nahm als Dirigent
mehrere Konzert-
reisen

1917 Wien
(Entwicklung der
Zwölftonmusik)

1925 Meisterklasse
für Komposition
in Berlin

1933 Emigration
über Frankreich in
die USA

einen Revolutionär gesehen, sondern als einen Suchenden und ständig Lernenden, immer auf dem Weg nach neuen Erkenntnissen.

Seine kompositorischen Anfänge gehörten ganz dem vorherrschenden spätromantischen Stil an, bildeten sich an Brahms und am musikalischen Antipoden Wagner. Das genügte ihm nicht in Zeiten des weltgeschichtlich-politischen Umbruchs und einer aufrührerischen Modernität des zehn Jahre älteren Richard Strauss.

Schönberg begann bald schon zu experimentieren, seine Harmonik zu erweitern, nach neuen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln zu suchen. Obwohl er sich selbst, bis auf einigen elementaren Kompositionsunterricht bei Zemlinsky, dessen Schwester er übrigens 1901 heiratete, autodidaktisch gebildet hatte, erwarb er sich rasch außerordentliches handwerkliches Können, das sich seiner ausgeprägten schöpferischen Phantasie hinzugesellte; beste Voraussetzung für einen ungeduldig Suchenden, einen, der an die moralische Integrität des Künstlers glaubte und an die Echtheit des künstlerischen Werkes. „Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen“. Aus der verpflichtenden Tradition einer Musik von höchstem Niveau leitete er seine konzessionslosen Ansprüche an Ich und Welt ab. Kunst solle nicht schmücken, sondern wahr sein. Darin verstand er sich mit gleichgesinnten Freunden, den aufklärerischen Protagonisten der Wiener Moderne, z. B. Freud, Klimt, Kokoschka, Kraus und Mahler u. a.

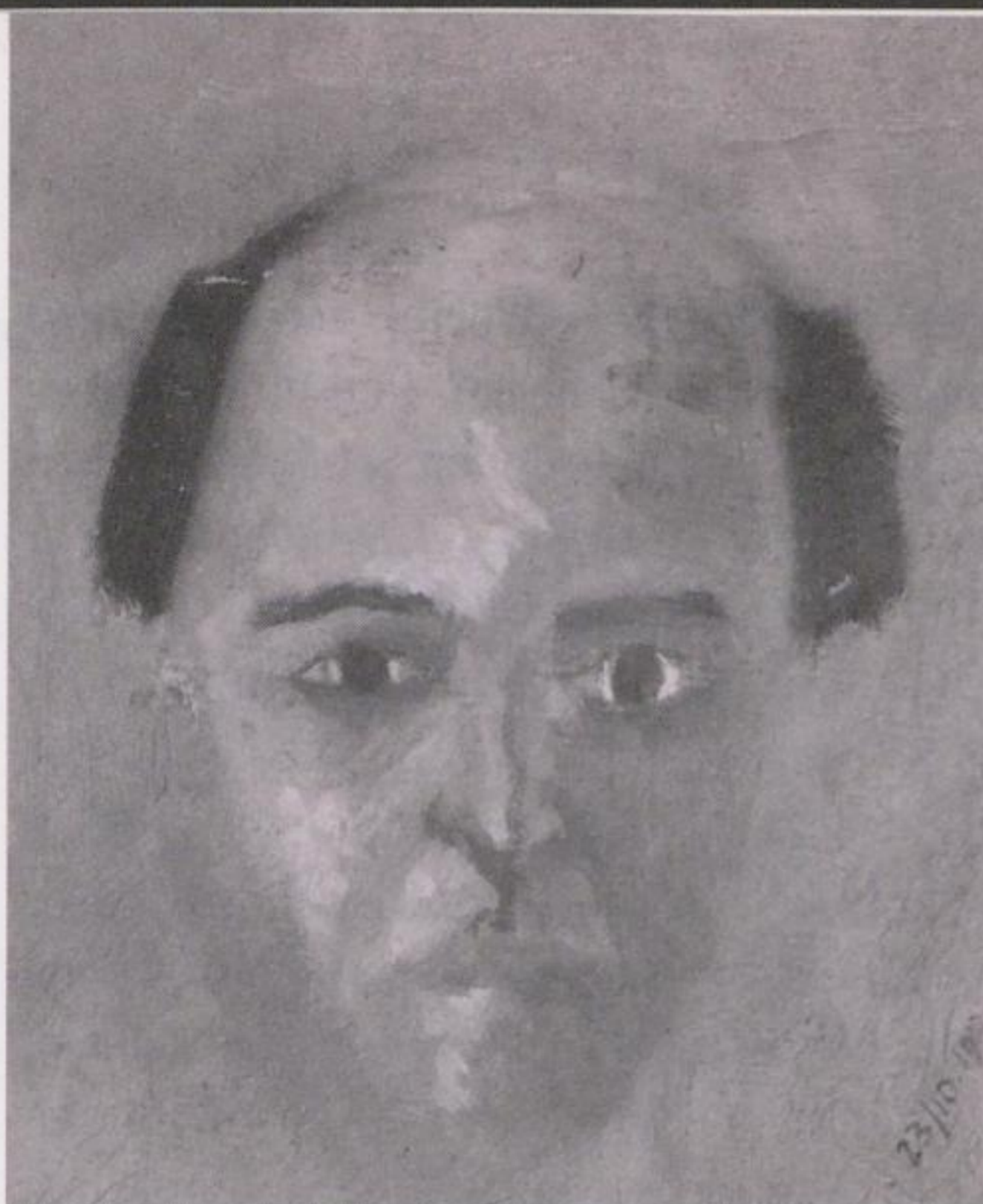
Daß die kompromißlose Verwirklichung seiner Ideale in seinem eigenen Werk vom offiziellen Kulturbetrieb mit Mißachtung, ja Haß bestraft wurde, registrierte er zwar,

ließ sich jedoch nicht beirren. In Fachkreisen allerdings wurde seine Kompetenz nach und nach anerkannt, frühzeitig schon durch private Schüler wie Alban Berg und Anton Webern, so daß ihm 1925 in Berlin die Leitung einer Meisterklasse übertragen wurde. In späterer Zeit studierte Hanns Eisler bei ihm, und danach wurde einer seiner bedeutendsten Meisterschüler der Amerikaner John Cage.

Es scheint, als habe seine pädagogische Ausstrahlung mehr zu seinem eigentlichen Weltruhm beigetragen als sein eigenes Œuvre. Doch mit diesem hatte er einen althergebrachten Bann gebrochen, die Bindung an eine Grundtonart. Freizügige Bewegungen des musikalischen Materials in einem stark erweiterten tonalen Raum hatten Strauss und Mahler längst schon versucht, waren ihrerseits Wege gegangen, die vor ihnen noch niemand beschritten hatte, doch den eigentlichen Tonraum, die Direktbezogenheit aller harmonischen Gebilde aufeinander, hatten auch sie nicht verlassen können. So blieb es Arnold Schönberg vorbehalten, bereits ab 1907/08 einige Werke zu komponieren, in denen alte Grenzl意思 nicht nur restlos ausgelotet, sondern wirklich überschritten wurden, so im „Zweiten Streichquartett“ op. 10, in den „Drei Klavierstücken op. 11“ und in den „Fünf Orchesterstücken op. 17“.

Da die sogenannte „Atonalität“ aber nicht nur die traditionelle Klanghierarchie, sondern auch die darauf beruhenden Formgesetze außer Kraft setzte, suchte Schönberg – im eigenen Formdenken selbst sehr konservativ – nach einem neuen Prinzip, das musikalische Zusammenhänge sicher strukturieren konnte. Es lag ihm völlig fern, in absolute Willkürlichkeit zu verfallen, alles

*Selbstportrait (1910);
Schönbergs Begabun-
gen – außer seiner
umfassenden musika-
lischen, schriftstelleri-
schen und pädagogi-
schen – fanden auch
in zahlreichen
Bildern ihren Nieder-
schlag. Kandinsky be-
scheinigte dem
Wiener Kollegen für
seine Portraits und
„Visionen“ höchstes
Lob: „In seinen
Händen wird die
ärmste Form die
Reichste“.*



gegen alles beliebig austauschen zu wollen. So entwickelte er die Kompositionstechnik „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“, die dann seit 1923 fast allen seinen Stücken zugrunde liegt und mit der er Generationen von Komponisten prägen sollte. Trotz aller Schwierigkeit, diese Technik erklären zu wollen, an der sich angehende Komponisten in langwierigen Studien immer noch die Zähne ausbeißen können, sei doch soviel zum einfacheren Verständnis gesagt: Bei diesem Verfahren ist es eine selbstbestimmte Reihe aus den bekannten zwölf verschiedenen Tönen der Oktave, welche in absoluter Gleichberechtigung nebeneinander stehen, sich aufeinander beziehen und anstelle der traditionellen Tonleiter die kompositorische Basis bilden und, durch kontrapunktische Kunstgriffe variiert, alle horizontalen und vertikalen Intervallverhältnisse bestimmen, sowohl also die Melodik als auch die Harmonik (Zusammenklänge) konstituieren.

In seinem Postulat, Musik solle nicht schön sein, hatte Schönberg bereits vor dem Ersten Weltkrieg „den Wahnsinn der Zeit und den Zusammenbruch politischer und

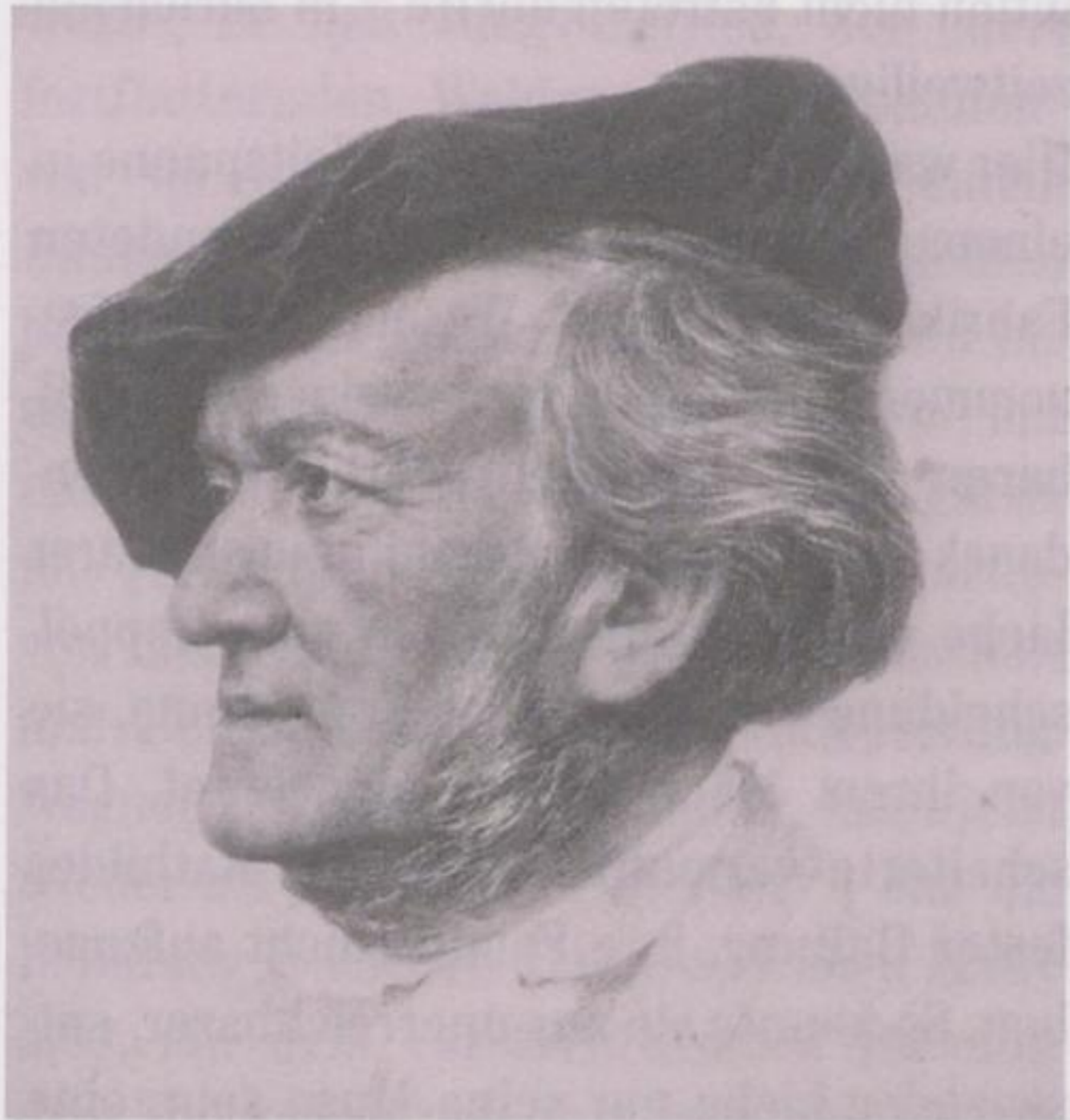
gesellschaftlicher Werte vorweggenommen“ (Christian Meyer). Und eine düstere Zukunft stand dem Juden Schönberg selbst bevor. Er wurde 1933 aus seinem Berliner Amt vertrieben, mußte vor den Nationalsozialisten fliehen und fand 1934 in den USA eine neue Heimat (1941 Erteilung der Staatsbürgerschaft). Vom Komponieren allein konnte er auch dort nicht leben, so war er glücklich über das Angebot, einen Lehrstuhl an der University of California übernehmen zu können (1936 – 1944). Er arbeitete darüber hinaus weiterhin an theoretischen Werken, schrieb Essays und erteilte Privatunterricht.

Noch in seiner Berliner Zeit als Leiter einer Meisterklasse an der „Preussischen Akademie der Künste“ komponierte Schönberg 1930 eines seiner farbenreichsten und ausdrucksintensivsten Orchesterwerke, die **Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34**. Es ist nichts weiter als die suggestive Beschwörung einer imaginären Stummfilm-Sequenz, eines Filmes, den es gar nicht gab. Drei Vorgänge wollte der Komponist in programmatischer Absicht beschreiben, musikalische Psychogramme erstellen. Sie sind im Untertitel genannt: „Drohende Gefahr – Angst – Katastrophe“. „Wenn ich an Lichtspiele denke“, meinte der Komponist, „so denke ich an zukünftige, die notwendigerweise künstlerisch werden müssen, und zu denen wird meine Musik passen“. Diese Fiktion der Urängste sei musikalisch so ausgedeutet, daß sich „der Hörer in die Rolle eines Zuschauers versetzt fühlt, statt selbst betroffen zu sein“. Filmisch „realisiert“ wurde die „Begleitmusik“ erst 1973 in drei Produktionen von Luc Ferarri, Jan W. Morthenson und Jean-Marie Straub.

*Aufführungsdauer:
ca. 9 Minuten*

Richard Wagner

Der Komponist im Jahre 1871; nach dem berühmten Ölbild von Franz von Lenbach



Der gewaltige Kosmos seiner großen Opern von „Rienzi“ bis zu „Lohengrin“, später noch „Die Meistersinger von Nürnberg“ und die neuartigen Musikdramen („Tristan und Isolde“, der vierteilige „Ring der Nibelungen“ und „Parsifal“) hat Richard Wagner schon zu Lebzeiten zu einer heftig umstrittenen Legende gemacht. Auch sein eigenes Leben war von großer äußerer und innerer Unruhe erfüllt. Es wurde von einem beinahe apostolischen Sendungsbewußtsein gelenkt und von ständigen Geldnöten gestört. Und doch hat er mit seinen Opern ein beeindruckendes Lebenswerk hinterlassen, das immer noch – so heftig wie ehedem – zu einem Für und Wider herausfordert. Den Gipfel seines auf die Errichtung eines literarisch-musikalischen „Gesamtkunstwerkes“ angelegten Schaffens erreichte der Meister erst nach 1872 in Bayreuth. Bevor er sich jedoch diese Stätte seines eigenen Ruhms schaffen konnte, fand er – für einen ersten Teil seiner endlos-qualvollen

Exiljahre, in denen er den Heimatboden wegen seiner Beteiligung an der 48er Revolution nicht betreten durfte – in Zürich ein zeitweiliges Heim.

Hier war er für eine geraume Zeitspanne in einem Gartenhaus bei dem befreundeten Fabrikanten-Ehepaar Wesendonck aufgenommen worden. Zu der in seiner unmittelbaren Nähe lebenden Mathilde Wesendonck entflammte er alsbald in unstillbarer Liebe und hätte am liebsten eine Doppelscheidung – er von seiner Frau Minna, sie von ihrem Mann Otto – eingeleitet. Das scheiterte vermutlich mehr an Mathildes fester Haltung, ihre Familie nicht aufzugeben. So konnte sie aus unerreichbarer, entsagender Liebe nur seine Muse sein, eine geistige Partnerin und eine Mitleidende. Wagner quälte dieser unstillbare Wunsch. Er war erfüllt von Sehnsuchtsgedanken, suchte ihre Nähe, wo immer es nur ging und sah sich in seinem Schaffen einerseits beflügelt, andererseits durchaus gehemmt. Lange vorher hatte er schon an seinem großen Nibelungen-Werk gearbeitet, hatte die Komposition der ersten beiden Teile – „Rheingold“ und „Walküre“ – abgeschlossen und war beim zweiten Akt von „Siegfried“ angelangt, als ihm nach und nach verschiedene Gründe immer deutlicher wurden, an diesem Riesenprojekt nicht weiterschreiben zu können. Einer davon – ganz sicherlich – waren seine Liebesschmerzen, sein deutliches Verlangen nach dieser Frau. Das Aufkeimen einer solch starken Empfindung hatte bereits die verzehrende Glut des ersten Walkürenaktes ausgelöst. Nun wollte, ja mußte er sich einem Thema zuwenden, das nur noch von Liebe, von einer zum Tode bereiten Liebeserfüllung spricht, einer zum Entsagen drängenden Beziehung. Und

geb. 22.5.1813 in
Leipzig; gest.
13.2.1883 in Venedig

1822 Besuch der
Kreuzschule in
Dresden, ab 1827
Nikolaigymnasium
in Leipzig (Kontra-
punktstudien beim
Thomaskantor
Th. Weinlig)

ab 1834 mehrere
Anstellungen als
Musikdirektor
(Magdeburg,
Königsberg, Riga)

1839 Paris

1843 Kapellmeister
in Dresden

1849 nach Teilnahme
am Dresdner
Maiaufstand Flucht
in die Schweiz

1858 Venedig, Luzern

1859 Fertigstellung
von „Tristan und
Isolde“

1872 Bayreuth
(Grundsteinlegung
des Festspielhauses)

1876 Beginn der
Bayreuther Festspiele

*Aus Wagners
Abschiedsbrief an
Mathilde vom 6. August
1858: „Die ungeheuren
Kämpfe, die wir be-
standen, wie könnten
sie enden, als mit dem
Siege über jedes Wün-
schen und Begehren?
Wussten wir nicht in
den wärmsten Augen-
blicken der Annähe-
rung, dass diess unser
Ziel sei? ... Lass' uns
diesem schönen Tode
weihen, der all' unser
Sehnen und Begehren
birgt und stillt! Lass'
uns selig dahinsterben,
mit ruhig verklärtem
Blick, und dem heiligen
Lächeln schoener
Ueberwindung! Und –
keiner soll dann
verlieren, wenn wir –
siegen! Leb' wohl, mein
lieber, heiliger Engel!“*

er fand ein neues Ventil, in eine künstlerische Form zu gießen, was ihn so tief bewegte. Er ließ Jung-Siegfried, der „dem fortflatternden Waldvogel nachgelaufen“ war, im August 1857 einfach unter einem Baume sitzen, „so daß ich meinen Helden jetzt auf ganz gutem Wege weiß“ und beschäftigte sich fortan ausschließlich mit einem Stoff, der schon längst in ihm gärte, mit „Tristan und Isolde“, einer Geschichte von Liebe und Liebestod, von Leidenschaft und Betrug und selbstloser Aufopferung. Wagner zeigte auf – wie immer, auch jetzt wieder als sein eigener Dichter –, daß die Erfüllung irdischen Daseins, wahre Liebe also, mit dem Verlust irdischen Daseins, dem Tod, erkaufte werden muß. Die Liebesbeziehung zu Mathilde Wesendonck war ihm denn auch der eigentliche Antrieb, „diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal zu setzen“.

In seinem schweizerischen Asyl bei Wesendoncks kam er nicht sehr weit mit dem neuen Werk. Seine Frau Minna hatte im April 1858 einen Brief Wagners an Mathilde abgepaßt, von dem sie glaubte, eindeutige Beweise für Untreue in Händen zu halten und reagierte derart hysterisch, daß Wagner trotz aller Erklärungs- und Beschwichtigungsversuche glaubte, die ihm liebgewordene Umgebung für immer verlassen zu müssen. Er schickte seine Frau nach Dresden und ging im August selbst nach Italien.

Bis zur vollständigen Fertigstellung des großen Werkes verging noch eine längere Zeit. Doch am 6. August 1859 war der „Tristan“ dann endlich vollendet, konnte aber erst wegen mancherlei Schwierigkeiten, nicht zuletzt auch wegen aufführungstechnischer, am 10. Juni 1865 bei König Ludwig II., dem sehr jungen, aber äußerst

kapriziösen Förderer Wagners, in München uraufgeführt werden. Innerlich hatte der Komponist sich längst schon einer neuen Muse zugewendet, Cosima, der Frau seines jüngeren Freundes, Hans von Bülow. Er heiratete sie später. Deren damaliger Gatte – Bülow – aber war der Dirigent der Uraufführung.

„Die Oper ist mit der Gattungsbezeichnung ‚Handlung‘ versehen, eine wörtliche Übersetzung des griechischen ‚Drama‘. Gemeint ist damit nicht äußerliche Aktion, sondern – wie in der griechischen Tragödie – der im Wort sich mitteilende innere Vorgang. ‚Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab‘ (Wagner). Folgerichtig fehlt der konkrete historische Hintergrund, der noch im ‚Lohengrin‘ so wichtig war, ist die äußere Handlung auf ein Minimum von nur drei, zudem recht statischen Szenen reduziert. Der Musik ist die Möglichkeit entzogen, irgendein äußeres Geschehen zu illustrieren: Sie hat nur mehr ‚die im Sprachvers ausgedrückte Empfindung‘ zu gesteigertem musikalischem Ausdruck zu bringen. Das erklärt eine völlig neuartige Konzeption für die Musik: die Dominanz des Orchesters (als des eigentlichen Handlungsträgers), in dessen sinfonischen Satz die Singstimmen gelegentlich fast wie obligate Instrumente eingewoben sind; die ausgeprägte Leitmotiv-



*Berühmt geworden
ist der erste
Vierklang (f-h-dis-gis)
des Werks, dessen Zu-
sammensetzung nicht
mehr eindeutig einer
bestimmten Tonart
zuzuordnen ist. Als
„Tristan-Akkord“ ist
er in die Musikge-
schichte eingegangen
und wird als Weg-
weiser zur atonalen
Musik verstanden.
Damit setzte Wagner
„unter alle Romantik
den göttlichen
Schlußpunkt“
(R. Strauss).*

technik (also die Bindung melodischer oder harmonischer Motive an bestimmte Personen oder Vorgänge der Handlung), die formstiftend wirkt, wo das alte System geschlossener, nicht aus der ‚Seelenbewegung‘ heraus entwickelter Formen keine Daseinsberechtigung mehr hat; die Harmonien schließlich, die die traditionelle Dur-Moll-Tonalität mit einer Vielzahl zuvor nie gehörter chromatischer Zwischenstufen durchsetzt (und damit tendenziell auflöst), weil es zur Schilderung differenzierter seelischer Vorgänge verfeinerter Mittel bedarf“ (Harenberg Opernführer).

Nach verschiedenen Wirrungen und einem Todestrank, der sich als Liebestrank herausstellte, finden Tristan und Isolde, die als Braut dem König Marke versprochen war, im zweiten Akt in höchster Verzückung und stürmischer Umarmung zueinander („Oh sink hernieder, Nacht der Liebe“). Tristan, des Betrugs bezichtigt, wird im Zweikampf schwer verletzt, will (im dritten Akt) nicht genesen, sondern ist nur erfüllt von unstillbarer Sehnsucht nach Isolde. Gleich einer Vision sieht er die heraneilende Isolde und reißt sich den Verband von der tiefsitzenden Wunde, stirbt in ihren Armen. König Marke glaubt inzwischen, das Verhängnis – das ihm entdeckte Geheimnis des Liebestrankes – verstehen zu können, wollte die Liebenden vereinen. Doch was kann Isolde jetzt noch berühren? Ihre Liebe war Schicksal, nicht der Zaubertrank. In seligem Bewußtsein ihrer Liebe, in einem hymnischen Gesang auf die Welt des Unbewußten haucht sie ihre Seele aus („Mild und leise, wie er lächelt“).

Die Musik dieser Szenen hat Leopold Stokowski (1882 – 1977), der große amerikanische Dirigent, in eine großangelegte

sinfonische Form gebracht und nannte sie **Love Music**, eine Musik, aus der in jedem Ton, in jeder Harmonie Liebesglut spricht, die von innen leuchtet und glutvoll brennt. Es war nicht einmal nötig, größere Eingriffe in die musikalische Faktur vorzunehmen. Die Gesangspassagen hat er den Orchesterinstrumenten anvertraut und einige wenige Übergänge aus dem Material des Werkes geschaffen.

Sicherlich mag man sich heute darüber streiten, ob Stokowski dem Werk Wagners gerecht geworden ist, ob es jemals eine Berechtigung dafür gegeben hat, es überhaupt eine gibt, eine solche „Bearbeitung“ vorzunehmen. Denn die ursprüngliche Absicht Wagners, seinem Ringen um ein „Gesamtkunstwerk“, das alle Elemente einer künstlerischen Zusammenschau – Wort, Musik, Bild, Bewegung – vereinen sollte, wird dadurch zerstört, verliert seine tiefer-sonnene Berechtigung. Andererseits aber werden solche Werke auch konzertant aufgeführt, verlieren dabei zumindest einen Teil ihrer Sinnerfüllung oder werden ausschnittsweise dargeboten. Warum also sollte nicht auch die reine Musik, der Klang des wunderbar geführten Orchesterapparates, dem ohnehin wichtigsten Handlungsträger dieses großartigen Werkes, zu einem eigenen, höchst musikalischen Erlebnis führen? Wollen wir so puristisch denken, uns dies zu verwehren? Sollen wir in Wagner wirklich einen unberührbaren Heiligen sehen? Stokowski mag darüber zwar nachgedacht, dennoch oder gerade deswegen in aller Ehrerbietung diese bezaubernden, berührenden und emotional-bezwingenden Klänge zu einem sinfonischen Gebilde zusammengefügt haben. Wir folgen mutig diesem Versuch als einem Erlebnis besonderer Art.

*Aufführungsdauer
zusammen*

*mit dem Vorspiel:
ca. 30 Minuten*

*Die wesentlichen
Stationen Stokowskis:
1909 übernahm er die
Leitung des
Cincinnati Symphony
Orchestra, 1912 das
Philadelphia Orchestra,
1942/43 zusammen mit
A. Toscanini das NBC
Symphony Orchestra,
1949/50 mit D. Mitro-
poulos die New York
Philharmonic, 1962
gründete er und leitete
bis 1973 das American
Symphony Orchestra
und war seit 1970
ständiger Dirigent
des London Symphony
Orchestra.*

DREWAG?
Für mich die
wärmste
Empfehlung!

Frank M. aus Gruna



Wenn es draußen so richtig kalt ist, sorgen wir dafür, dass Sie es schön warm haben.

Auch in der Philharmonie.

Und jetzt wünschen wir Ihnen viel Freude und großes Vergnügen beim Konzert!

Mit den besten Wünschen für das neue Jahr

Ihre DREWAG

Alles da. Alles nah. Alles klar.

DREWAG 

STROM. FERNWÄRME. GAS. WASSER.

Info-Telefon 0351/8600 · www.drewag.de

www.alh.de

Vorankündigungen

5. Philharmonisches Konzert *Sonnabend, 29.1.2000*
19.30 Uhr

Dirigent *A1, Freiverkauf*

Marek Janowski

Erzähler *Sonntag, 30.1.2000*

Theo Adam *19.30 Uhr*

Chor *A2, Freiverkauf*

Männer des Philharmonischen

Chores Dresden

(Einstudierung Matthias Geissler)

Festsaal des

Kulturpalastes

Männer des Philharmonischen

Jugendchores Dresden

(Einstudierung Jürgen Becker)

Arnold Schönberg

Ein Überlebender aus Warschau

Anton Bruckner

Sinfonie Nr. 5 B-Dur

5. Zyklus-Konzert *Sonnabend, 5.2.2000*
19.30 Uhr

Dirigent *B, Freiverkauf*

Mario Venzago

Solist *Sonntag, 6.2.2000*

David Lively, Klavier *19.30 Uhr*

C1, Freiverkauf

Felix Mendelssohn Bartholdy

Ouvertüre „Meeresstille und glückliche

Fahrt“ D-Dur op. 27

Frédéric Chopin

Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll op. 21

Robert Schumann

Sinfonie Nr. 1 B-Dur op. 38

(Frühlingsinfonie)

Festsaal des

Kulturpalastes

Sonntag, 12.2.2000

19.30 Uhr

A2, Freiverkauf

Sonntag, 13.2.2000

19.30 Uhr

A1, Freiverkauf

Festsaal des

Kulturpalastes

6. Philharmonisches Konzert

Konzert zum Dresdner Gedenktag

Dirigent

Justin Brown

Solisten

Monika Frimmer, Sopran

Elisabeth von Magnus, Alt

Hans Peter Blochwitz, Tenor

Matthias Henneberg, Baß

Chor

Philharmonischer Chor Dresden

Philharmonischer Jugendchor Dresden

(Einstudierung Matthias Geissler und

Jürgen Becker)

Ludwig van Beethoven

Missa solennis D-Dur op. 123

Sonnabend, 4.3.2000

19.30 Uhr

AK/J, Freiverkauf

Sonntag, 5.3.2000

11.00 Uhr

AK/V, Freiverkauf

Festsaal des

Kulturpalastes

6. Außerordentliches Konzert

Dirigent

Jeffrey Tate

Solist

Lars Vogt, Klavier

Carl Nielsen

Maskerade-Ouvertüre

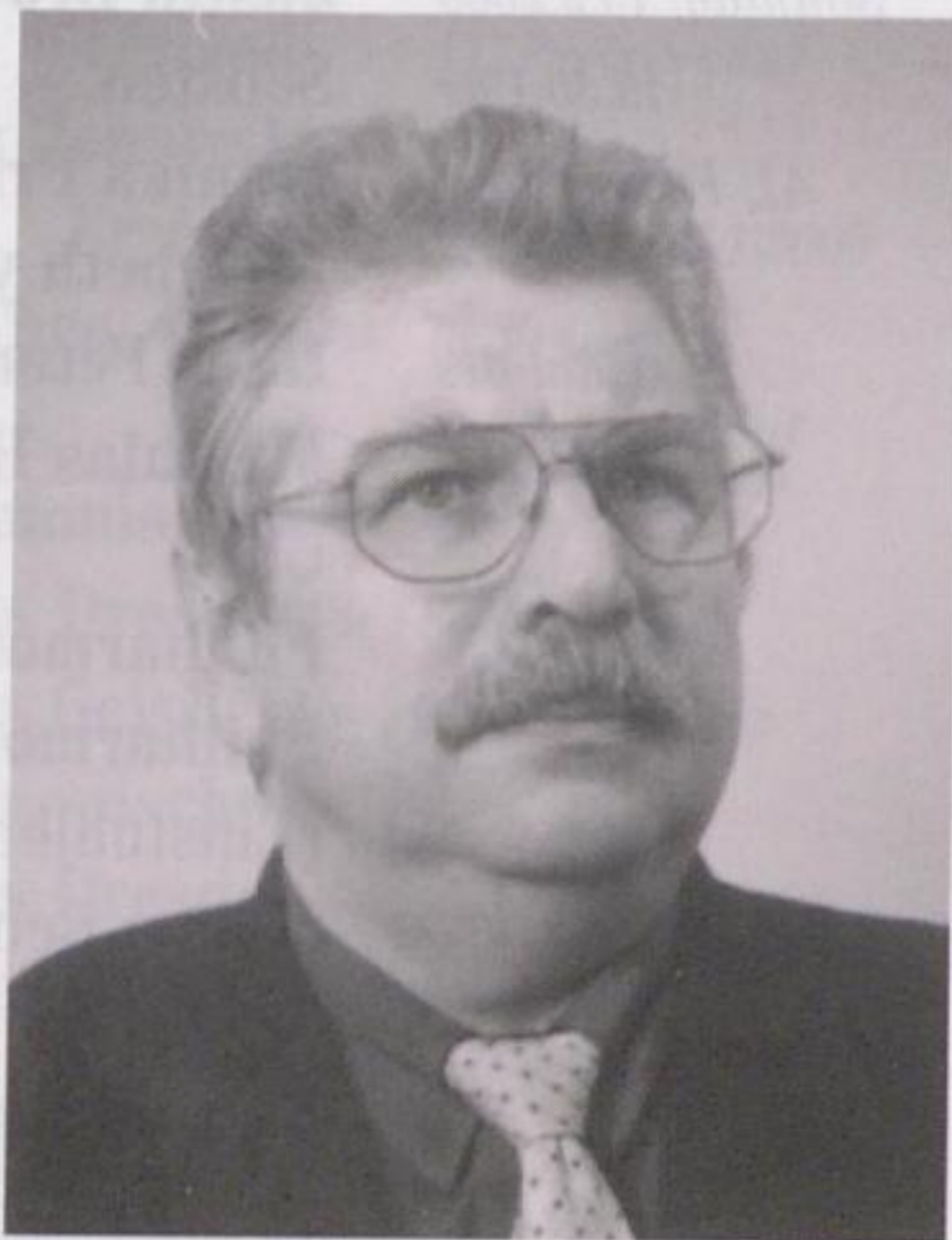
Edvard Grieg

Klavierkonzert a-Moll op. 16

Jean Sibelius

Sinfonie Nr. 6 d-Moll op. 104

Förderverein



Heute: Jochen Kirmse
Geschäftsführer
der Taeter Tours GmbH

Kunst- und Kulturstadt Dresden – weshalb fühlen Sie sich mit ihr verbunden?

Dresden ist meine Heimatstadt. Sie bietet für jeden Geschmack etwas, vom Opernbesuch bis zum Kneipenbummel in der Neustadt. Ich bin der Überzeugung, daß Dresden in den kommenden Jahren weiter an Reiz gewinnen wird.

Was veranlaßte Sie, Förderer der Dresdner Philharmonie zu werden?

Meine Verbundenheit mit der Stadt Dresden und ihre Verbindung mit Kunst und Kultur haben mich dazu bewogen, die Philharmonie zu fördern. Denn Dresden ohne ihre Philharmonie wäre ein ganzes Stück ärmer.

Adresse:
Geschäftsstelle
Förderverein
Dresdner
Philharmonie e. V.
Kulturpalast
am Altmarkt,
01067 Dresden

Telefon:
0351/4866369
0171/5493787
Telefax:
0351/4866350

Neue Mitglieder:
Dr. Ludwig Wolff
Dr. Ing. Jens Walther

Was schätzen Sie besonders an diesem Orchester?

Die Begeisterung und das Engagement der einzelnen Mitglieder für ihre Musik. Außerdem wechselt sich die klassische mit neuer Musik ab. So findet das Orchester ein breitgefächertes Publikum.

Welche Wünsche möchten Sie der Dresdner Philharmonie mit auf den Weg geben?

Zum einen: Viel Glück und allzeit gefüllte Konzertsäle.

Zum anderen: Vor allem recht bald einen wirklich angemessenen Konzertsaal, in dem sich der Klang des Orchesters voll entfalten kann.

ZAHNTECHNIK



Peter Fricke

ZAHNTECHNIKERMEISTER

Löbauer Straße 16
01099 Dresden
Fon: (0351) 80 20 485
Fax: (0351) 80 48 001

**... WO
Zahnersatz
kein Ersatz ist**

Gern beraten wir jedermann kostenfrei über Zahntechnik

Kartenservice

Kartenbestellung rund um die Uhr

Telefon 03 51/4 86 63 06

Telefax 03 51/4 86 63 53

Kartenbestellung per Post

Dresdner Philharmonie, Kulturpalast am
Altmarkt, PSF 120 424, 01005 Dresden

Besucherabteilung der Dresdner Philharmonie

Kulturpalast, Eingang Schloßstr., 1. Etage

Öffnungszeiten: Montag – Freitag

10.00 – 12.00 Uhr und 13.00 – 18.00 Uhr

Telefon 03 51/4 86 63 06

Telefon 03 51/4 86 62 86

Telefax 03 51/4 86 63 53

Internet: www.dresdnerphilharmonie.de

e-Mail: contact@dresdnerphilharmonie.de

Weitere Kartenvorverkaufsstellen

Dresden:

- Tourist-Information, Prager Straße,
Telefon 03 51/49 19 22 33
- Tourist-Information, Schinkelwache,
Theaterplatz, Telefon 03 51/49 19 23 01
- Konzertkasse im Florentinum,
Ferdinandstr. 12, Telefon 03 51/86 66 00
- SAX Ticket, Königsbrücker Str. 55
(Schauburg), Telefon 03 51/8 03 87 44
- Moden-Helfer, Rudolf-Renner-Str. 45,
Telefon 03 51/4 21 33 81
- Minerva-Kulturreisen, Chemnitzer
Straße 48, Telefon 03 51/4 72 88 99
- Besucherservice im Societaetstheater,
An der Dreikönigskirche 1a,
Telefon 03 51/8 03 68 10
- Kaisers Zeitungsshop, Mommsenstraße 8,
Telefon 03 51/4 63 74 73

- DRS travel Tourist-Information,
Fußgängertunnel, Neustädter Markt,
Telefon 03 51/8 02 22 10
- ticket service im Karstadt

Region:

- Idee-Reisen Freital, Dresdner Str. 74,
Telefon 03 51/6 49 11 64
- Idee-Reisen Niederwartha, Friedrich-
August-Str. 32, Telefon 03 51/4 53 78 73
- SZ-Treffpunkte
- Telefonischer Ticketverkauf der
Sächsischen Zeitung: 03 51/84 04 20 02
werktags 9.00 – 19.00 Uhr
- Kartenreservierungen in Reisebüros unter
dem START Kart-Buchungscode ART DRS

Für alle Anrechtskonzerte werden auch Karten im freien Verkauf angeboten.

Schüler und Studenten zahlen für Restkarten 15 Minuten vor Konzertbeginn 15,-DM auf allen Plätzen.

Die Abendkasse öffnet eine Stunde vor Konzertbeginn.

Musikhaus Herrmann

01454 Radeberg Dresdener Straße 12-14 Tel.: 0 35 28/ 41 14 26
e-mail: Musik_Herrmann@t-online.de



Instrumente in großer Auswahl

Seriöse Musikschule mit Ausbildung in allen Fächern

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

Programmblätter der Dresdner Philharmonie

Spielzeit 1999/2000

Designierter 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: Bernhard Klee und Heike Janicke,

Frank Höhler, Dresden; Arkadi Zenzipér, Manfred

Mosebach

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 Veters, Radeburg

Blumenschmuck und Pflanzendekoration zum

Konzert: Gartenbau Rülcker GmbH

Preis: 3,00 DM

Die Geschäfte laufen.

Sie fliegen.



CIRRUS
AIRLINES

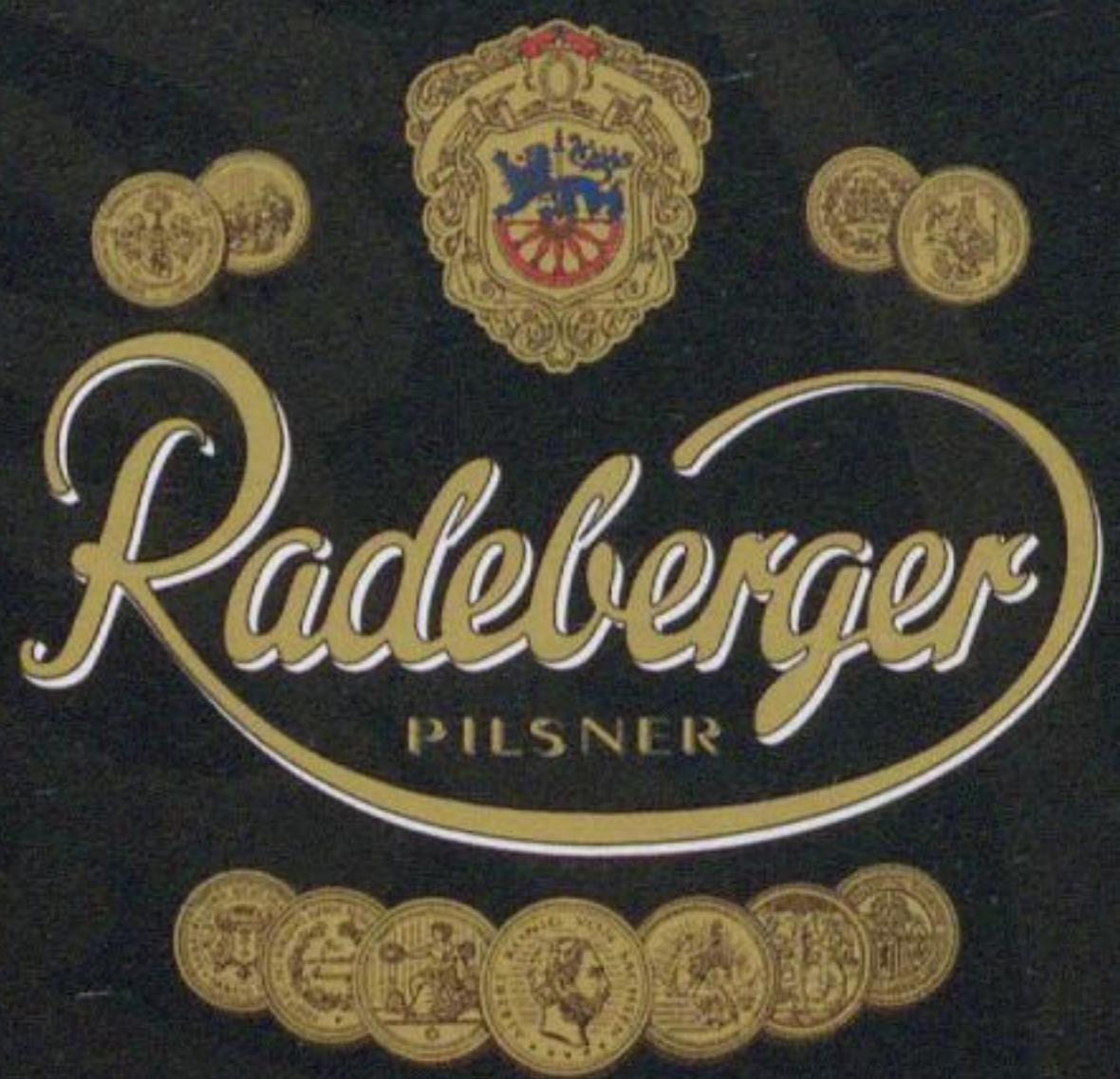
LEIPZIG

DRESDEN

SAARBRÜCKEN

SALZBURG

CIRRUS AIRLINES · Linienflüge · Charterflüge · Geschäftsflüge
06893 / 800 440 · www.cirrus-airlines.de



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