

Spielzeit 2000/2001



DRESDNER
PHILHARMONIE

1. Kammerkonzert

**Nur vollkommene Hingabe
schafft Bleibendes.**



Einen unvergeßlichen Abend wünscht

BMW Niederlassung Dresden
Dohnaer Straße
www-bmw.de/nl_dresden



Freude am Fahren

1. Kammerkonzert der 130. Spielzeit

Zum 250. Todestag von
Johann Sebastian Bach am 28.7.2000

3. September 2000, 19.00 Uhr
Schloß Albrechtsberg,
Kronensaal

DRESDNER PHILHARMONIE

Ausführende

Dresdner Barockorchester:

Violine: Ulrike Titze, Annegret Dill,
Leszek Firek, Arek Golinski,
Elisabeth Ingenhousz, Volker Karp,
Friederike Lehnert, Martina Rentzsch

Viola: Stephan Pätzold, Katharina Dargel,
Caroline Kersten

Violoncello: Jarek Thiel,
Friedhelm Rentzsch, Christian Bergert

Kontrabaß: Thomas Grosche

Cembalo: Ludger Remy

Laute: Stefan Maass

Blockflöte: Robert Ehrlich, Runhild Georgi

Oboe: Guido Titze, Abigail Graham

Fagott: Adrian Rovatkay

Programm

„Dresdener Liederchen“ –
Johann Sebastian Bach und seine
Kollegen in der Residenzstadt

Johann Sebastian Bach
(1685 – 1750)

Brandenburgisches Konzert Nr. 3
G-Dur BWV 1048

(Allegro)
Allegro

Johann Georg Pisendel
(1687 – 1755)

Concerto Es-Dur
In der Fassung für zwei Oboen, Fagott,
Streicher und Basso continuo

Wilhelm Friedemann Bach
(1710 – 1784)

Sinfonie F-Dur
Falk-Verz. 67

Vivace
Andante
Allegro
MENUETT I/II

Pause



Jan Dismas Zelenka
(1679 - 1745)

Sinfonia a-Moll

(Allegro)

Andante

CAPRICCIO Tempo di Gavotta

ARIA DA CAPRICCIO Andante -

Allegro - Andante - Allegro

MINUETTO I/II

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

Brandenburgisches Konzert Nr. 4

G-Dur BWV 1049

Allegro

Andante

Presto

geb. 21.3.1685
in Eisenach
gest. 28.7.1750
in Leipzig
1707 Musiker
in Weimar
dann Organist
in Arnstadt
1707 Organist
in Mühlhausen
1708 Hoforganist,
Kammermusiker,
ab 1714 Konzert-
meister in Weimar
1717 Hofkapellmeister
in Anhalt-Köthen
ab 1723 Thomaskantor
und Director musices
später auch Lehrer
eines Collegium
musicum in Leipzig

Dresdner Barockorchester

Eine der Besonderheiten des 1991 gegründeten Dresdner Barockorchesters besteht in seiner Zusammensetzung, die Spezialisten der Alten-Musik-Szene, darunter Lehrer an der Dresdner Musikhochschule, mit Orchestermusikern aus Staatskapelle und Philharmonie vereint. In die gemeinsame Arbeit mit dem barocken Instrumentarium, das durch seine spezifische Klarheit des Klanges und der Artikulation ein vielfarbiges, sprechendes Musizieren ermöglicht, werden somit unterschiedliche Erfahrungen eingebracht.

Die Hofkapelle August des Starken, die seinerzeit berühmte Virtuosen in gemeinschaftlichem Musizieren verband und einen außerordentlichen Ruf in den europäischen Musikzentren hatte, gilt dem Ensemble als prägendes Vorbild. Das Erbe jener Epoche sind repräsentative Kompositionen von Kapellmeistern und Instrumentalisten der Hofkapelle wie Hasse, Heinichen, Zelenka, Quantz, Pisendel u. a. Obwohl sie naturgemäß einen Schwerpunkt im Repertoire des Dresdner Barockorchesters bilden, gehören Werke weniger bekannter Komponisten dieser Zeit ebenso dazu wie die vertrauten Meisterwerke des Barock und der frühen Klassik.

Das Dresdner Barockorchester arbeitet eng mit anderen Ensembles zusammen, besonders mit dem preisgekrönten Dresdner Kammerchor (Hans-Christoph Rademann), hat inzwischen drei CD-Einspielungen vorgelegt mit Werken von Heinichen, Zelenka, Hasse, Händel und Bach und ist in den vergangenen Jahren nach Holland, Spanien und Japan gereist.

Einführung



Ansicht Dresden von

geb. 21.3.1685

in Eisenach;

gest. 28.7.1750

in Leipzig

1703 Musiker

in Weimar,

danach Organist

in Arnstadt

1707 Organist

in Mühlhausen

1708 Hoforganist,

Kammermusiker,

ab 1714 Konzert-

meister in Weimar

1717 Hofkapellmeister

in Anhalt-Köthen

ab 1723 Thomaskantor

und Director musices,

später auch Leiter

eines Collegium

musicum in Leipzig

Johann Sebastian Bach, dessen Name in diesem Jahr über zahllosen Konzerten steht, weil wir uns seines 250. Todestages erinnern wollen, hat nur wenige direkte Spuren seines Schaffens in Dresden hinterlassen, auch wenn er immer wieder seine Blicke sehnsüchtig in Richtung Residenzstadt gelenkt haben wird. Denn die musikalischen Verhältnisse am Hofe von August dem Starken waren beispielgebend, das Renommee der dortigen Hofkapelle einmalig. In Leipzig hingegen gab es in dieser Hinsicht so manchen Mangel, den Bach gern zum Besseren gekehrt hätte. So konnte er es sich nicht verkneifen, dem Leipziger Rat in einer Eingabe vom 23. 8. 1730 diesen Vergleich unter die Nase zu reiben („Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestalten Kirchen Music“), weil sonst in Leipzig „die Music nothwendig hat verringern und ins abnehmen gerathen müssen“. Um dies zu verhindern – schrieb er –, solle man nur „gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret [von frz. salaire = Gehalt] werden; Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin [frz. Kummer, Leid] nachbleibet, auch überdem iede Person nur ein einziges Instrument zu excoliren [lat. sorgfältig bearbeiten; pflegen] hat, es muß was treffliches und excellentes zu hören seyn“.

Bach kannte dies alles nicht nur vom Hörensagen, nein, er reiste selbst mehrfach nach Dresden, denn „in Dresden war die Capelle und die Oper, während Hasse Capellmeister dort war, sehr glänzend und vortrefflich. Bach hatte schon in frühern Jahren dort

viele Bekannte, von welchen allen er sehr geehrt wurde ... Er hatte auf diese Weise immer eine ausgezeichnete ehrenvolle Aufnahme in Dresden, und ging oft dahin, um die Oper zu hören. Sein ältester Sohn musste ihn gewöhnlich begleiten. Er pflegt dann einige Tage vor der Abreise im Scherz zu sagen: „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder hören?“ Dies notierte Johann Nikolaus Forkel, ein deutscher Musikgelehrter, der 1802 mit seinem Büchlein „Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke“ eine erste bedeutende musikhistorische Monographie über den Komponisten verfaßt hatte und damit die eigentliche Wiederentdeckung des großen Tonmeisters einleitete. Und auch in diesen Sätzen wird deutlich, welche hohe Bewunderung Bach der Dresdner Musikausübung und den dort agierenden Künstlern zollte. Denn gerade in der Hofkapelle waren etliche Virtuosen von höchstem Rang aus Italien, Frankreich und Deutschland versammelt und bildeten ein Orchester, das seinesgleichen suchen mochte. Die Zeitgenossen – und ebenso auch Bach – waren beeindruckt von der „Accuratesse und Präcision“ und von der „Vortrefflichkeit im Vortrage insbesondere des Adagio“, wie Moritz Fürstenau es in seinem großen Werk „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ (1861/62) darstellte. Wenn Bach auch die Oper nicht so sehr mochte, selbst niemals eine komponieren wollte, erkannte er aber doch in vielen Werken die hohe Kunstfertigkeit der Schöpfer und Ausführenden, ja lernte in aller Stille von ihnen hinzu und nahm auf, was ihm wertvoll erschien. Doch Bach selbst hat niemals für dieses prächtige Ensemble komponiert. Wir wissen nur, daß er 1733 ein aufwendiges Kyrie und



Die wohl berühmteste
Ansicht Dresdens aus
der Blütezeit der Stadt
mit Frauenkirche,
Augustusbrücke und
Hofkirche von
Bernardo Belotto,
genannt Canaletto, 1748

Gloria – später vervollständigt zu der sogenannten Messe h-Moll – an den Dresdner Hof schickte mit der Bitte um Zuerkennung eines „Hoff-Componisten“. Aber auf der Orgel in der Sophienkirche ließ er sich hören (1731), solcherart, „daß jedermann es höchstens admirieren müssen“. Das geschah im Beisein der ganzen Kapelle, wie es heißt. Ebenso spielte am 1. Dezember 1736 „mit besonderer Admiration“ „der berühmte Hochfürstl. Sachsen-Weisenfelsische Kapellmeister und Director Musices zu Leipzig, Herr Johann Sebastian Bach Nachmittags von 2 bis 4 Uhr“ an der neuen, kurz vorher von Sohn Friedemann dem „Rathe“ übergebenen Orgel in der Frauenkirche.

Seit 1723 war Bach Thomaskantor und „Director musices“ in Leipzig. Hier war es seines Amtes, d. h. der erklärte „Endzweck“ einer „regulierten Kirchenmusik zu Gottes Ehren“, Kirchenwerke zu komponieren, z. B. Kantaten für jeden Sonntag. Diese Kompositionen sind also Ergebnisse seiner dortigen Anstellung. Wäre Bach nicht Kantor geworden, hätte die Welt wohl niemals die großen Vokalwerke, schon gar nicht so viele, empfangen können. Aber so hatte es Bach immer schon gehalten. Seine Kompositionen waren meist pflichtschuldigst hervorgebrachte

Arbeiten. Als Organist benötigte er vor allem Orgelwerke. Folglich komponierte er viele dieser Stücke in Weimar. Konzertwerke und kammermusikalische Arbeiten entstanden vornehmlich sowohl während seiner Kapellmeisterzeit in Köthen als auch während seiner Collegium-musicum-Tätigkeit in Leipzig, die großen Vokalwerke aber in Leipzig. Aus seiner Köthener Zeit – das sind die sechs Jahre zwischen 1717 und 1723 – datieren die bedeutendsten Instrumentalwerke Bachs. Das sind ganz ohne Zweifel die sechs sogenannten „Brandenburgischen Konzerte“. Vielleicht waren einige davon schon in Weimar entstanden, doch auf alle Fälle sind diese in Köthen umgearbeitet, also in die uns bekannte Form gebracht worden. Bach hatte diese Concerti – es handelt sich um die ursprünglich aus Italien stammende Form der „Concerti grossi“, wie sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Albinoni, Corelli, Torelli und Vivaldi zu ersten Höhepunkten geführt wurden – den Besetzungsmöglichkeiten der Köthener Hofkapelle angepaßt. Seine eigentliche Absicht aber war es, dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, jüngster Sohn des „Großen Kurfürsten“ und Bruder von Friedrich I., zu gefallen. Ihm, nicht seinem Köthener Dienstherrn, hatte er 1721 diese Sammlung gewidmet, vielleicht in der Absicht, beim Brandenburger demnächst eine Anstellung zu finden. Dies realisierte sich nicht, wie wir wissen, nicht einmal ein Dank erging an den Komponisten. Und so gehören diese „Six Concerts Avec plusieurs Instruments“, wie sie im originalen Titel benannt und uns seit Spittas Bach-Biographie (1873) als „Brandenburgische“ geläufig sind, zum schönsten, was wir geerbt haben. Das Spezifikum dieser Konzerte ist die Besetzung „mit mehre-

ren Instrumenten“, das heißt mit jeweils verschiedenen Streichern, Bläsern oder sogar Solocembalo für das Concertino. Das verleiht jedem Konzert den Rang eines eigenen musikalischen Individuums: eine schöpferische Selektion aus den Möglichkeiten des zugrunde liegenden Concerto-grosso-Typs Vivaldischer Prägung. Und so steht sich wirklich die gesamte Spanne verschiedenster Spielmöglichkeiten gegenüber, die vom Gruppen- bis zum Solokonzert reicht. Diese Konzerte hat Bach möglicherweise auch für sich als Versuchsfeld angesehen, denn gerade die Unterschiedlichkeit aller sechs Werke ist besonders augenfällig, nicht nur wegen der instrumentalen Besetzungen, sondern auch in ihrem musikalischen Ausdrucksreichtum und im kunstvollen Wechselspiel zwischen solistischen und orchestralen Abschnitten.

Im **Brandenburgischen Konzert Nr. 3** G-Dur scheint der Typus des Concerto grosso fast aufgegeben. Zum einen umfaßt das Werk nur zwei auskomponierte Sätze. Sie sind durch zwei Adagio-Akkorde (phrygische Kadenz) miteinander verbunden, gewissermaßen das Rudiment eines langsamen Mittelsatzes, und eröffnen somit die Möglichkeit einer Improvisation. Zum anderen wird auf die für ein Concerto grosso typischen Soli verzichtet. Es konzertieren vielmehr drei gleichberechtigte Streichergruppen verschiedener Lagen, je drei Violinen, Violen und Violoncelli über dem gemeinsamen Baßfundament ganz in der Tradition einer instrumentalen Mehrchörigkeit. Ganz anders das am Schluß unseres Programmes erklingende **Brandenburgische Konzert Nr. 4**, ebenfalls in G-Dur. Hier finden wir eine echte Concertino-Gruppe, bestehend aus zwei Blockflöten und einer Violine, die mit- und gegeneinander konzertieren, sich mit dem Tutti mischen und wieder heraustreten.

Johann Georg Pisendel gilt als der berühmteste deutsche Violinvirtuose seiner Zeit und gleichzeitig als einer der Hauptvertreter in der Dresdner Hofkapelle, der er von 1712 bis zu seinem Tode (1755) angehörte. Er kannte sie fast alle persönlich, seine großen Zeitgenossen, ob die italienischen, französischen oder deutschen, war mit J. S. Bach schon seit dessen Weimarer Zeit gut bekannt und möglicherweise sogar der Empfänger (oder Anreger) der Bachschen Violinsonaten. Zahlreiche Reisen hatten Pisendel durch viele europäische Kulturländer gebracht. Dort konnte er seine eigene Musizier- und Komponierkunst verfeinern, nicht zuletzt durch ein Studium bei A. Vivaldi in Venedig während eines längeren Aufenthalts in Italien (1716/17), und seine zunehmenden Erfahrungen der Dresdner Hofkapelle zuführen. J. J. Quantz, Flötenmeister von Friedrich II., selbst großer Kenner der Dresdner Verhältnisse, da einst Mitglied der Hofkapelle in Dresden, rühmte Pisendel als einen der „genauesten Anführer“, der den Orchestervortrag „durch Einführung eines vermischten Geschmacks“ aufs äußerste verfeinert habe, nachdem J. B. Volumier, bis 1728 hochangesehener Konzertmeister in Dresden, die „französisch egale Art des Vortrags“ eingeführt hatte. Alle Zeitgenossen bezeugten übereinstimmend Pisendels universelles Künstlertum und schätzten ihn hoch, als Geiger und Orchestererzieher, als Pädagoge und als Komponist. Im Vergleich zu manchem anderen Komponisten seiner Zeit hat er sich vornehmlich auf die Instrumentalmusik beschränkt, nichts für die Kirchenmusik geschrieben und sich auch nicht um die Oper bemüht, obwohl als Konzertmeister auch dafür verantwortlich. Hier war es dann vor allem Johann Adolf Hasse, der seit 1733



geb. 26.12.1687

in Cadolzburg

(Mittelfranken);

gest. 25.11.1755

Kapellknabe in Ansbach

(Schüler von G. Torelli)

1709 Studium an der

Leipziger Universität

seit 1712 Violinist

in der Dresdner

Hofkapelle,

mehrere Auslandsreisen

1728 Konzertmeister



für dreißig lange Jahre Großartiges leistete und als „der ungekrönte deutsche König der italienischen Oper“ galt.

Pisendels kompositorische Tätigkeit begann, von wenigen früheren Werken abgesehen, so eigentlich erst gegen Ende der zwanziger Jahre seines Jahrhunderts, also zu einer Zeit, als sein Vorgänger Volumier gestorben war und er offiziell zum Konzertmeister erhoben werden konnte. Doch für seine eigenen kompositorischen Ambitionen blieb ihm nicht allzu viel Zeit, so daß er nur ein umfangmäßig recht bescheidenes Œuvre schaffen konnte, wenn auch ein recht hochkarätiges. Weitaus mehr beschäftigte sich Pisendel damit, seiner Kapelle in einer Weise zu dienen, wie es vor ihm noch niemand für nötig erachtet hatte. Z. B. bemühte er sich darum, die jeweils benötigten Orchesterstimmen vor ihrer Verwendung gründlich durchzusehen, Bogenstriche einzuzeichnen (es war sein Verdienst, eine einheitliche Bogenführung in der Kapelle durchzusetzen), die ornamentale Ausführung (Verzierungspraxis) vorzugeben und dynamische Vortragszeichen zu notieren. Das kam der Orchesterdisziplin zugute, vor allem aber einem differenzierten Spiel, wie es andernorts völlig unbekannt war. Und noch eines erscheint wichtig, obwohl uns das heute durchaus merkwürdig anrühren mag: Pisendel paßte Werke anderer Komponisten dem prachtliebenden Geschmack des polnisch-sächsischen Hofes und damit der reichbesetzten Hofkapelle an, d. h., wo er es für nötig erachtete, instrumentierte er um, meist durch Ergänzung von Bläserstimmen. Und auch sein eigenes **Concerto Es-Dur** entspricht einer solchen Bearbeitungspraxis. Wir hören das Werk, eine der zahllosen Spielarten des Concerto grosso, in einer Fassung für zwei Oboen, Fagott, Streicher und Basso continuo.

Wilhelm Friedemann Bach ist der älteste der berühmten Söhne des großen Vaters. Sein Leben und Schaffen ist einstweilen immer noch korrumpiert durch jenen unsäglichen Roman des Emil Brachvogel aus der Mitte des legendensüchtigen 19. Jahrhunderts, das sich unbotmäßige Künstler nur als wahnsinnige Außenseiter vorstellen mochte und nichts wissen wollte von harten Tatsachen. Die aber sprechen, soweit wir sie überhaupt kennen, für ihn und gegen die Zeit, in der er leben mußte. Er verkörperte den Komponistentypus, den später erst Beethoven durchgesetzt hat, spielte nur dann vor, wenn er spürte, daß es keine Etikette mehr war, sondern ein inneres Bedürfnis ... Er machte also mit der bürgerlichen Aufklärung im moralischen Sinn ernst, wenn auch durchaus auf seine eigene, manchmal sehr exzentrische Weise. Diese Haltung prägt auch seine Musik, die den Zeitgenossen nicht immer angenehm in den Ohren geklungen haben dürfte. Aber dazu kam es in den letzten Jahrzehnten seines Lebens ohnehin kaum mehr, denn Friedemann Bach hatte keineswegs das organisatorische Talent seines vier Jahre jüngeren, erfolgreichen Bruders Carl Philipp Emanuel, aus dem „neuen gusto“ – speziell: der bürgerlichen „Empfindsamkeit“ – ein profitables Wirken zu machen, sondern er versuchte in einem soziologischen Salto mortale ohnegleichen, im gesellschaftlichen Niemandsland zu künstlerischem Glück zu kommen, was natürlich völlig mißlang, da für so etwas die Umstände noch nicht reif waren. (Das bekamen auch Musiker wie Vanhal und vor allem Mozart zu spüren.) Seine Karriere, genauer: deren Verweigerung, enthält Aufstieg und Fall eines Unangepaßten: 1729, nach der privaten Unterweisung durch den Vater, Studium an der Leipziger



Der Autor des nachfolgenden (leicht gekürzten) Abschnitts ist Dietmar Holland, entnommen: „Der Konzertführer – Orchestermusik von 1700 bis zur Gegenwart“, Hamburg 1987, S. 47f.

geb. 22.11.1710
in Weimar;
gest. 1.7.1784 in Berlin
Schüler seines Vaters
1733 Organist
in Dresden
1746 Organist und
Director musices
in Halle/S.
lebte seit 1764 in
unsteten Verhältnissen
ohne Anstellung in
Halle, Braunschweig
und Berlin, galt trotz
seines fragwürdigen
Rufs zeitlebens als be-
deutendster Orgelspieler

Universität (zur allgemeinen Bildung), 1733 bis 1746 Organist an der Dresdner Sophienkirche, dann in gleicher Eigenschaft bis 1764 in Halle, kaum Veröffentlichungen seiner Werke (Klavier- und Orchestermusik, später auch zahlreiche Kirchenkantaten, teilweise vom Vater entlehnt) und schließlich stellenlos umherirrend, erst in Braunschweig (1771 bis 1774), dann in Berlin, wo er auch völlig verarmt starb, trotz gelegentlicher Unterstützung von Gönnern, die seine geniale musikalische Begabung erkannten und schätzten, vor allem als Organist. Das ist die traurige Bilanz eines Lebens, das nicht in die Zeit hineinpassen wollte. Auch musikalisch nicht, denn seine Kompositionen stellen einen expressiven Sonderfall innerhalb der bürgerlichen „Empfindsamkeit“ dar, ja sie treiben gewisse Elemente der Musiksprache des Vaters ins Exzessive, namentlich die Originalität der thematischen Erfindung und die subjektive Vertiefung des Ausdrucks. Bizarre Wendungen, harmonische Kühnheiten, formale Ungebundenheit und zwiespältiger, ja manirierter Ausdrucksreichtum, der die Phantasie des Kapellmeisters Kreisler von E. T. A. Hoffmann vorwegzunehmen scheint, bestimmen die Haltung seiner Musik ... Man könnte glauben, daß das halsstarrige Wesen des Vaters sich bei Friedemann zur Verweigerung des Kötus im Sinne Beethovens verdichtet hätte, jedenfalls wird man kaum ein Werk von solch erschreckender Zerklüftung in dieser Zeit antreffen, wie die (viersätzig) **Sinfonie F-Dur** F 67 (mit zwei Menuetten als Finale). Es klingt wie radikalisierte Musik des Barock, so als spielte man J. S. Bach und J. D. Zelenka gleichzeitig und zugleich weit der Zeit voraus. Diese janusköpfige Haltung, die ja auch der Vater besaß, ist das charakteristische Merkmal der Musik F. Bachs.

Auch **Jan Dismas Zelenka** gehörte zu den Komponisten, auf die Dresden mit begründetem Stolz zurückblicken kann. Er, der böhmische Musiker, war 1710 als Kontrabassist in die Residenzstadt gekommen und durfte zwischenzeitlich bei Johann Joseph Fux in Wien Kompositionsunterricht nehmen. 1716 gehörte er einer kleinen Musikergruppe an, die zu einer Venedigreise des Kurprinzen Friedrich August, des Starken Sohn und späterer Nachfolger, bestellt war. Dort sollte er sich bei dem berühmten Antonio Lotti, der kurz danach selbst an den Dresdner Hof kam, in der Kunst der Komposition vervollkommen. 1721 wurde Zelenka in Dresden zum Vizekapellmeister, 1729 zum Kapellmeister der Kirchenmusik (nach dem Tod seines Vorgängers Johann David Heinichen) ernannt. Die eigentliche Kapellmeisterstelle, welche Heinichen vorher inne hatte, übernahm jedoch auf Befehl von August II. 1735 Johann Adolf Hasse, und Zelenka durfte sich seither „Kirchencompositeur“ nennen.

Obwohl Zelenka während seines Lebens kaum einmal aus dem Schatten so hochangesehener Musiker wie Heinichen und Hasse heraustreten konnte, wurden seine Kompositionen im Kreise seiner Zeitgenossen hoch geschätzt. Doch bereits kurz nach dem Tode ihres Schöpfers kamen sie nicht mehr zur Aufführung. Das erging ihnen nicht anders als denen so manch anderer Komponistenkollegen, Werke Johann Sebastian Bachs eingeschlossen. Einige Theoretiker aber hielten wenigstens seinen Namen in Ehren und bescheinigten ihm eine große Kunstfertigkeit, retteten ihn somit über die Zeit: „Seine Werke ... zeugen von einem Tiefsinn, von einer Kenntniß gelehrter Harmonie und einer Geübtheit in deren Handhabung, die ihm seinen Stuhl nahe an den Vater Sebastians

geb. 16.10.1679 in
Launowitz (Böhmen);
gest. 22.12.1745
in Dresden

Jesuitenschüler in Prag

1710 Kontrabassist der
Dresdner Hofkapelle

1717/18 Aufenthalt in
Wien, dort u.a. Lehrer
von J. J. Quantz

1729 Kapellmeister
der Kirchenmusik am
Dresdner Hof

Dresdner Tafelmusik
im Türkischen Garten
im Jahre 1719



[Bach] rücken“ (Johann Friedrich Rochlitz, 1825). Heute wissen wir, nicht zuletzt durch die zahlreichen erhaltenen Handschriften in der Sächsischen Landesbibliothek, durch mehrere Neuausgaben und natürlich durch immer häufiger werdende Aufführungen, welcher musikalischer Schatz sich in seinem Werk erhalten hat. Das gilt ebenso für die kirchenmusikalischen Arbeiten, die Zelenka übrigens ausnahmslos für die Hofkirche komponiert hatte, wie auch für seine Kammermusik- und Orchesterwerke, die Concerti, Sinfoniae und Capricci. Hierzu zählt beispielgebend seine **Sinfonia a-Moll**.

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

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

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

Programmblätter der Dresdner Philharmonie

Spielzeit 2000/2001

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter:

Marek Janowski (ab Januar 2001)

Intendant: Dr. Olivier von Winterstein

Erster Gastdirigent: Juri Temirkanow

Ehrendirigent: Prof. Kurt Masur

Text und Redaktion: Klaus Burmeister; Autor des Artikels (leicht gekürzt) zu Wilhelm Friedemann Bach ist Dietmar Holland, entnommen: „Konzertführer – Orchester-
musik von 1700 bis zur Gegenwart“, Hamburg 1987, S. 47f.

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 Vettors, Radeburg

Preis: 2,00 DM

Wohnen in allen Tonlagen.



Mit weniger sollten Sie sich nicht zufrieden geben.

Ihr Partner
für individuelles
Wohnen.

Möbelhof
köckritz

Radeberg

Pulsnitzer Straße 41

Direkt an der Ausfallstraße Pulsnitz/Kamenz

Telefon (03528) 4098-0