

Spielzeit 2000/2001



DRESDNER
PHILHARMONIE

5. Zyklus-Konzert



Ein Saisonauftakt in **Dur und Moll.**

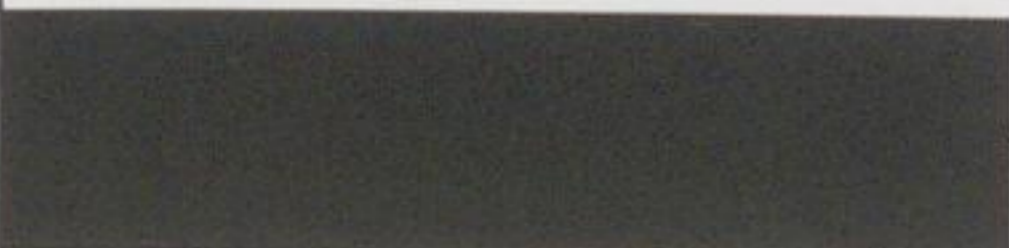



**BMW
Niederlassung
Dresden**

Dohnaer Straße 99
01219 Dresden
Tel.: 03 51/28 52 50
Fax: 03 51/2 85 25 92
www.bmwdresden.de



Freude am Fahren



 **BMW-NL 1**

Die BMW Niederlassung Dresden.

5. Zyklus-Konzert der 130. Spielzeit

BACH UND ...

zum 250. Todestag von Johann Sebastian Bach

3. März 2001, 19.30 Uhr

4. März 2001, 19.30 Uhr

im Festsaal des Kulturpalastes

DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent

Jeffrey Tate

Solisten

Heike Janicke, Violine

Karin Hofmann, Flöte

Rita Papp, Cembalo



Programm



Georg Friedrich Händel

(1685 – 1759)

„Die Ankunft der Königin von Saba“

Sinfonia aus dem Oratorium „Salomo“

HWV 67/27

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

Brandenburgisches Konzert Nr. 5

D-Dur BWV 1050

Allegro

Affetuoso

Allegro

Pause

Ralph Vaughan Williams

(1872 – 1958)

Sinfonie Nr. 5

D-Dur

PRELUDIO Moderato – Allegro

SCHERZO Presto misterioso

ROMANZA Lento

PASSACAGLIA Moderato – Allegro

Bildnis von
Johann Sebastian Bach,
dessen 250. Todestag
wir gedenken;
Lithographie von
Friedrich Gustav Schlick
nach dem berühmten
Haußmann-Bild,
Leipzig 1840

Dirigent

Jeffrey Tate ist von Haus aus studierter und promovierter Mediziner. Er begann 1970 seine künstlerische Laufbahn als Mitglied des Royal Opera House Covent Garden (Zusammenarbeit mit Solti, Davis, Kempe, Kleiber, Pritchard), war 1976 Assistent von Pierre Boulez beim Bayreuther „Jahrhundert-Ring“, arbeitete u. a. mit Herbert von Karajan in Salzburg zusammen und erlangte 1978 – nach seinem „Carmen“-Debüt in Göteborg – internationale Anerkennung. Seit her dirigiert er an führenden Opernhäusern, bei großen Festivals und Orchestern in aller Welt (z. B. in London, Cleveland, bei den Berliner Philharmonikern, in Boston, Toronto, Montreal, Los Angeles, beim Orchestre de la Suisse Romande und dem Israel Philharmonic Orchestra). Am Théâtre du Châtelet (Paris) leitete er erfolgreiche Neuproduktionen von „Lulu“, „Peter Grimes“ und einem Wagnerschen „Ring“ (diese Produktion wurde 1998 von der Australian Opera/Adelaide übernommen).

Jüngst dirigierte er „Parsifal“ (Bonn), „Holländer“ (Rom), „Ariadne auf Naxos“ (Torino). Viele Einspielungen liegen vor, z. B. alle Sinfonien und Klavierkonzerte Mozarts, Elgars Orchesterwerke, die gesamte „Sommernachtstraum“-Musik von Mendelssohn Bartholdy und mehrere Opern-Gesamtaufnahmen (z. B. „Arabella“, „Hänsel und Gretel“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Lulu“).

Er ist Titel-Träger eines „Chevalier des Artes et Lettres“ und eines „C. B. E./Commander of the British Empire“.

1996 dirigierte Jeffrey Tate erstmals die Dresdner Philharmoniker, danach erneut in jedem Jahr.



Solisten



Heike Janicke, geboren in Dresden, erhielt ihren ersten Violin- und Klavierunterricht mit 5 Jahren. Sie studierte in ihrer Heimatstadt bei H. Rudolf und G. Schmahl, besuchte Meisterkurse bei M. Rostal, J. Suk, A. Gertler, Y. Menuhin und schloß ihr Studium (Solistenexamen) bei W. Marschner (Freiburg/Br.) ab. Sie ist mehrfache Preisträgerin bedeutender Wettbewerbe, so in Genf (1985), Graz („Fritz Kreisler“, 1987), Köln („Georg Kulenkampff“, 1988), Odense („Carl Nielsen“, 1988), Marseille („Zino Francescatti“, 1989). Ihre solistische und kammermusikalische Tätigkeit führte sie in viele Länder Europas, den Nahen Osten, nach Amerika und Japan, so auch zu verschiedenen internationalen Festivals. Ihr Repertoire umfaßt ein breites Spektrum und reicht von Bach über die großen klassischen und romantischen Violinkonzerte bis zu Szymanowski und Nielsen. Mehrere zeitgenössische Werke wurden von ihr uraufgeführt. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehproduktionen liegen vor. 1991/93 war sie Mitglied der Berliner Philharmoniker, ging danach als Assistent-Leader an das London Symphony Orchestra, spielte während dieser Zeit Konzerte mit dem Chamber Orchestra of Europe und der Academy of St. Martin-in-the-Fields und hatte Gelegenheit, in Kontakt zu anderen Genres der Musik wie Jazz, Pop und Filmmusik zu kommen, u. a. auch mit D. Brubeck und St. Grapelli zusammenzuarbeiten. Seit 1996 ist sie 1. Konzertmeisterin der Dresdner Philharmonie und widmet sich neben solistischen und kammermusikalischen Aufgaben zunehmend mehr der Unterrichtstätigkeit. Sie spielt eine Violine von Giovanni Grancino (Milano) aus dem Jahre 1722.

Karin Hofmann wurde in Zeitz geboren und erhielt ihre erste musikalische Ausbildung mit 6 Jahren an der Musikschule ihrer Heimatstadt. Sie besuchte die Spezialschule für Musik Weimar und studierte anschließend im Hauptfach Querflöte bei H. Fügner (1982 bis 84, Musikhochschule Weimar) und bei A. Schöne (1984 – 87, Musikhochschule Dresden). Sie errang mehrfach Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben, so auch beim Internationalen Johann Sebastian Bach-Wettbewerb in Leipzig (1984).



1985/86 war sie als Substitutin im Gewandhausorchester Leipzig tätig und schloß 1987 ihr Studium mit Diplom ab. Danach war sie bis 1991 als Soloflötistin im Großen Rundfunkorchester Leipzig engagiert und kam anschließend als Stellvertretende Soloflötistin zur Dresdner Philharmonie. 1993 übernahm Sie die Stelle der Soloflöte. Bereits seit ihrer Studienzeit ist sie sowohl solistisch als auch auf dem kammermusikalischen Gebiet tätig mit einem breit angelegten Repertoire, das bis zur Musik des 20. Jahrhunderts reicht. Sie ist Mitbegründerin und seither Mitglied des „Dresdner Bläserquintetts“ und des „Philharmonischen Ensembles Dresden“.

ZOUNDHOUSE **DRESDEN**

Königsbrücker Straße 93 · 01097 Dresden
☎ 03 51 · 8 40 06 55 www.zoundhouse.de

Musikinstrumente & Zubehör
Musikelektronik & Service



Loschwitzer Straße
01309 Dresden
Telefon 0351 / 3 1 1 1 1

Rita Papp begann als 7jährige mit dem Klavierunterricht und war Siegerin zahlreicher Jugend-Klavierwettbewerbe in ihrer ungarischen Heimat und in anderen Ländern. 1987 erlangte sie das Musiklehrer-Diplom in Budapest und schloß 1990 ihr Klavierstudium bei A. Szegedi an der Musikakademie in Budapest mit dem künstlerischen Diplom und mit Auszeichnung ab. Zwischen 1993 und 1996 absolvierte sie ein Cembalo-Studium an der Musikhochschule in Budapest (J. Sebestyén) und studierte zwei Jahre an der Dresdner Akademie für Alte Musik (J. Toll). Ab 1998 erfolgte ein zweijähriges künstlerisches Aufbaustudium im Fach Cembalo an der Musikhochschule in Leipzig (Chr. Schornsheim), das sie mit Auszeichnung abschloß. 1995 gewann sie beim Internationalen Cembalo-Wettbewerb in Brügge/Belgien einen Sonderpreis und im Jahre 2000 einen Ersten Preis und den Publikumspreis beim Internationalen Bach-Cembalo-Wettbewerb in Paris.

Seit 1990 unterrichtet sie als Klavierlehrerin an der Spezialschule für Musik in Kecskemét (Ungarn) und gibt regelmäßig Konzerte als Cembalistin und Pianistin. 1997 bis 1999 war sie Mitglied des Barockensembles „Orfeo“ in Budapest, das sich auf die Entdeckung, Wiederaufführung und Einspielung barocker Musikwerke spezialisiert hat. Im Juni 2000 arbeitete sie mit B. Kuijken als Cembalistin bei den Tagen Alter Musik in Sopron (Ungarn) zusammen.

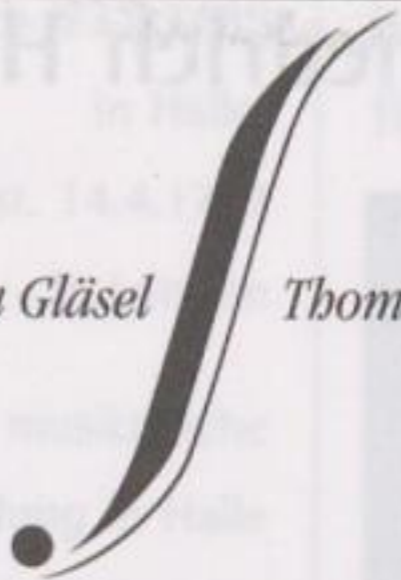
Die Künstlerin gastiert erstmals bei der Dresdner Philharmonie.

Bach und ...

Thema der Zyklus-Konzerte

Wie in manchen Programmen unserer diesjährigen Zyklus-Konzerte erhält ein Bach-Werk seinen angestammten Platz. Wir lassen es jedoch nicht dabei bewenden, sondern wagen den Sprung zu einer anderen Komponistengeneration, die – meilenweit von Bach entfernt – kaum noch mit seinem Werk in Beziehung zu bringen ist. In solchem Kontext läßt sich feststellen, daß die Musik über alle Zeiten hinweg aus sehr ähnlichen Wurzeln zehrt. Gemeint ist damit die Musik des Volkes, ein naturgewachsenes, unverfälschtes Gut, das sich allmählich entwickelt und auch in späteren Generationen erhalten hat. Bach kannte solche Weisen aus seiner Umgebung und benutzte sie ohne alle Umschweife.

Doch zu Zeiten eines erwachenden Nationalgefühls im 19. Jahrhundert erkannten einige Komponisten, so Tschaikowski, Dvořák und Grieg in den Volksgesängen ihrer Heimat die Grundlage für eine eigenständige Nationalmusik. Sie sahen darin auch eine Möglichkeit, sich von fremdartig wirkenden musikalischen Traditionen Westeuropas zu lösen. Aber erst Bartók und Kodály begannen, Volkslieder und -tänze systematisch zu sammeln, das Idiom dieser Musik zu ergründen und es in eigenen Werken nachzugestalten. So hielt es auch Vaughan Williams mit dem Liedgut seiner Heimat und ergänzte es durch eine intensive Beschäftigung mit der bodenständigen geistlichen Musik des 16. Jahrhunderts. Diese Rückbesinnung auf landestypische musikalische Traditionen fand einen deutlichen Niederschlag in seiner tief im Religiösen verwurzelten 5. Sinfonie.



Gundula Gläsel *Thomas Gläsel*

Geigenbaumeister

Alte und neue Streichinstrumente
Neubau von Meisterinstrumenten
Reparaturen und Restaurationen
Schülerinstrumente
Bögen und Leihinstrumente

Loschwitzer Straße 44
01309 Dresden
Telefon 0351 / 3 11 96 02

Di – Fr 9–18 Uhr
Sa 9–13 Uhr
und nach Vereinbarung



Piano-Gäbler
in
neuen
Räumen

STEINWAY & SONS
 BOSTON
 AUGUST FÖRSTER
 NEUPERT
 GROTRIAN-STEINWEG
 BLÜTHNER · PETROF

*Seit 1962 im Dienste
 des Dresdner
 Musiklebens*

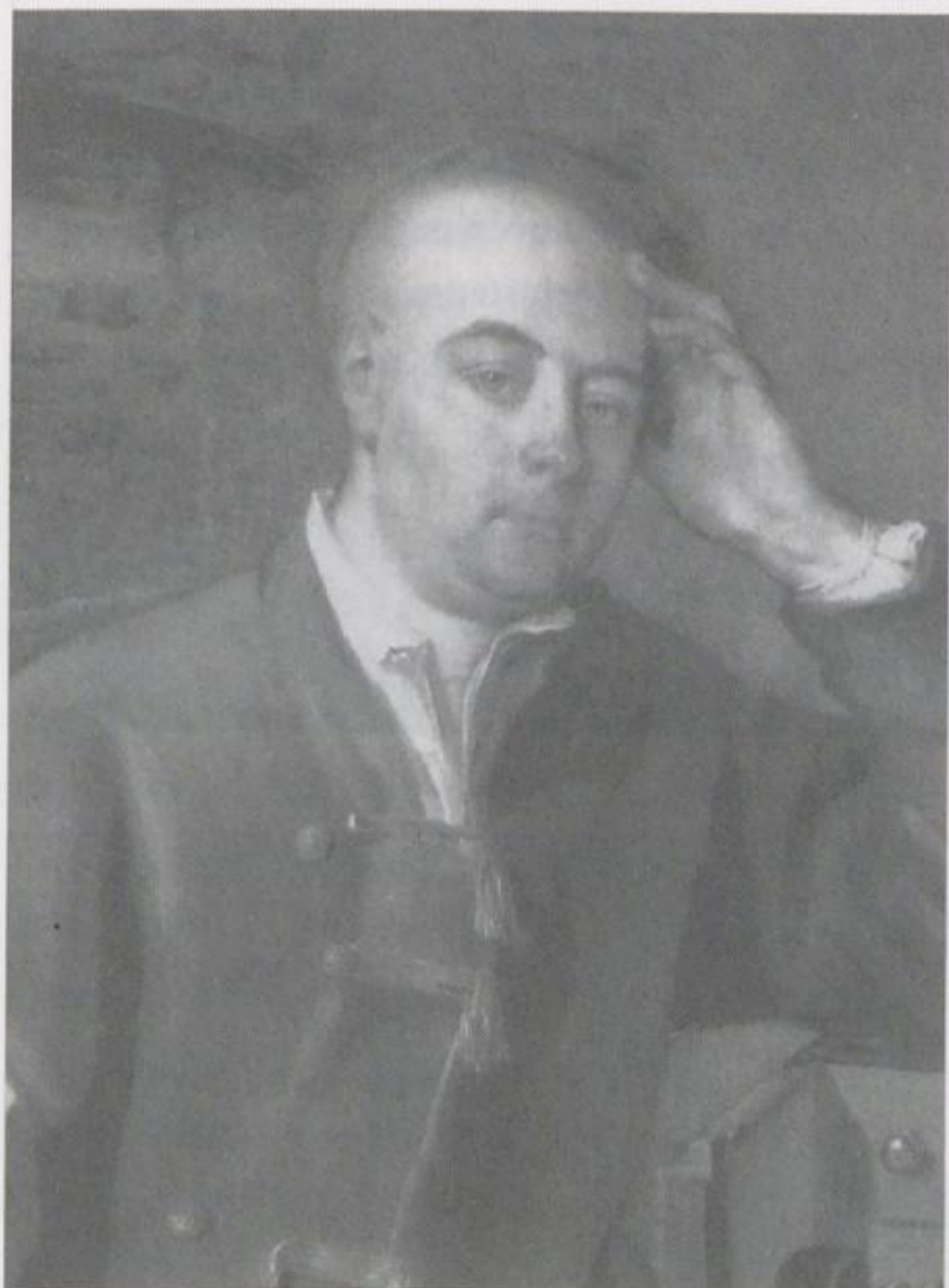
01309 Dresden
 Comeniusstraße 99
 Tel. 0351/2 68 95 15
 Fax 0351/2 68 95 16
 Funk. 0172/3 59 80 25

PIANO GÄBLER

Gert Gäbler
 Klavier- und Cembalobauer

Gute Schuhe haben eine ÄUSSERE und eine INNERE Form -		Die ÄUSSERE Form ist leicht zu erkennen und so kein Geheimnis.	
	DESIGN & PASSFORM		Dazu beraten wir auch SIE gern.
SCHAU-FUSS Natürlich & Fußfreundlich 01309 Augsburger Straße 1 01099 Alaunstraße 41		Die INNERE Form jedoch ist die BASIS für IHR Laufgefühl.	

Georg Friedrich Händel



Georg Friedrich Händel
in seinen mittleren
Jahren;
Gemälde von
Philippe Mercier

Im Jahre 1685 wurden sie geboren, alle beide, die sowohl in der Musikausübung ihrer Zeit eine große Rolle gespielt als auch auf spätere Generationen nachhaltig eingewirkt haben: Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach. Ein dritter Name wäre in diesem Zusammenhang noch zu nennen, der seinerzeit nicht minder berühmte Italiener Domenico Scarlatti (1685 – 1757), doch der interessiert uns im Augenblick weniger. Wir wollen uns beiden deutschen Komponisten zuwenden, auch wenn die Engländer es lieben, Händel als einen der Ihren zu betrachten. Beide hatten gleiche kulturelle Wurzeln, waren aus gleicher Tradition gekommen und haben doch so unterschiedliche Wege eingeschlagen. Von Bach wissen wir, daß er niemals über die engen Grenzen seiner Heimat hinaus gekommen ist, sich aber die Welt

geb. 23.2.1685
in Halle;
gest. 14.4.1759
in London

erste musikalische
Ausbildung in Halle
bei F. W. Zachow

1703 Hamburg
(Geiger und Cembalist
an der Gänsemarkt-
Oper)

1706/10 Italienaufenthalt

1710 Kapellmeister
in Hannover,
geht am Jahresende
nach London

ab 1712 endgültige
Übersiedelung
nach London

1719 längere Reisen
(u. a. nach Halle und
Dresden)

1720 Gründung der
„Royal Academy of
Music“, wird einer der
drei Direktoren

1742 „Messias“

1751 beginnende
Erblindung

hereinholen und alles lernen konnte, was er für sein Handwerk benötigte. Er kannte schließlich die verschiedenen Stile und Geschmäcker seiner Zeit wie kein anderer und baute daraus sein eigenes, ein alle Zeiten überdauerndes Werk.

Dagegen verlief Händels Leben aufregend und höchst erlebnisreich. Aus Mitteldeutschland kommend – wie Bach –, fand er neue künstlerische Nahrung in Hamburg, vor allem aber für fast vier Jahre in Italien, dem damals schon längst erblühten Musikland. Hier konnte er durch Zuhören mehr lernen, als ihm ein Lehrer je hätte vermitteln können. Hier, im Geburtsland der Oper, nahm er den Gesang auf, der im Volke schlummerte. Hier machte er Bekanntschaft mit führenden Komponisten wie Arcangelo Corelli, Alessandro und Domenico Scarlatti (das ist der, den wir oben meinten) und Agostino Steffano und wurde selbst rasch berühmt wie sie und in Italien achtunggebietend der „Caro Sassone“ genannt.

Als ziemlich unbekannter Musiker war Händel 1706 nach Italien gegangen. Vier Jahre später, 1710, jedoch verließ er das Land als ein gefeierter und in ganz Europa hoch angesehener Komponist. Man war sehr daran interessiert, ihn für sich zu gewinnen, Fürsten an ihre Höfe und Städte in ihre Mauern. Händel ging erst einmal als Kapellmeister nach Hannover an den kurfürstlichen Hof. Das entsprach einem tüchtigen Geschäftssinn und großem diplomatischen Gespür. Denn der Kurfürst von Hannover war britischer Thronerbe, und Händel hatte es auf eine Position am englischen Hof abgesehen, wollte sich mit Geringerem nicht begnügen. Schon bald machte er einen Besuch in London und überraschte das dortige Publikum mit seiner neuesten Oper „Rinaldo“, ganz im

italienischen Stil, den man in England kaum kannte. Der Erfolg war so gewaltig, daß er ganz auf die Insel geholt werden sollte. Das geschah dann 1712. So mußte er nicht erst warten, bis der Hannoveraner dort König werden sollte.

In London komponierte Händel unentwegt neue Opern und fand große Anerkennung, ja wurde geliebt und vom Adel verwöhnt. Das aber war ihm bald nicht mehr genug. Er wollte sein eigenes Opernimperium schaffen, suchte selbst gute Sänger im Ausland und fand sie auch. Bis zum Jahre 1740 schrieb er alljährlich eine Oper, manchmal sogar mehrere. Das wurden meist Spitzenwerke. Von denen haben sich etliche erhalten und werden auch heute noch aufgeführt („Julius Cäsar“, „Tamerlan“, „Poros“, „Ezio“, „Xerxes“ und wie sie alle heißen).

Doch es gab auch Ärger, Probleme z. B. mit Sängerinnen und deren Primadonnen-Gehabe, aber schließlich sogar finanzielle Schwierigkeiten. Die häuften sich zusehends nach den ersten Aufführungen der „Beggar's Opera“ von Gay und Pepusch (1728), einer Parodie auf die inzwischen in großer Mode stehende italienische Oper, wie sie Händel immer noch komponierte. Konkurrenz entstand ihm in anderen Opernunternehmen, doch ungebrochen schien sein Mut. Obwohl auch Hof und Adel immer mehr von den Ausstattungsopten über-sättigt waren, wurden weiterhin Händels Werke aufgeführt. Doch seine Gesundheit begann zu wanken, und seinem Opernimpe-rium drohte der Konkurs. 1737 lähmte ein Schlagfluß seine rechte Hand, sein Gemüt verdüsterte sich. Er genas wieder. Doch die italienische Oper war für ihn erledigt, auch wenn er noch zwei Werke nachsandte („Ime-neo“ 1740 und „Deidamia“ 1741).

Und nun begann die Zeit, die ihm schließlich

Die „Beggar's Opera“ (Bettleroper) wurde zum Vorbild für Brecht/Weills „Dreigroschenoper“. Sie stellt aber damals „den bei uns grassierenden un-natürlichen Geschmack für die italienische Mu-sik bloß, ... denn durch sie sind italienische Verweichlichung und italienischer Unsinn über uns gekommen“ (J. Swift).

Johann Sebastian

geb. 21.3.1685

in Eisenach

gest. 28.7.1750

in Leipzig

erste musikalische

Ausbildung in Ohrdruf

bei Bruder Johann

Christoph, dort auch

lateinische, danach

Klusterschule in

Leipzig

1703 Musiker in der

Privatkapelle des

Herzogs Johann Ernst

von Weimar, danach

Organist in Arnstadt,

in dieser Zeit auch

Studienaufenthalt bei

D. Buxtehude in Lüneburg

1707 Organist in

Mühlhausen

1708 Hoforganist und

Kammermusiker in

Weimar (ab 1714

Kammerchor)

1717 Hofkapellmeister

in Anhalt-Köthen

ab 1723 Thomaskantor

und Director musices in

Leipzig

1729 - 37 und

1739 - ca. 41 zusätzlich

Leiter eines Collegium

musicum in Leipzig

so recht erst Weltgeltung bringen sollte. Es waren dies seine großen Oratorien-schöpfungen, „religiöse Opern ... ohne Aktionen auf der Bühne“. Man darf sich nicht vorstellen, daß Händel diese musikalische Form aus dem Ärmel gezaubert hätte. Er kannte natürlich die italienischen Spielarten der Oratorienkompositionen, die für ihn Vorbildfunktion bekamen. Schon früher hatte er selbst ähnliche Werke komponiert, in Italien auch Sinnspiele erlebt, die konzertmäßig dargestellt wurden. Aber in England fand er die Form der „Masques“ (festliche Maskenspiele) vor, weltliche, besonders mythologische Dramen, die entweder auf der Bühne mit Dekorationen, aber ohne schauspielerische Gebärde oder ganz ohne Szene dargestellt wurden. Auch hatte er in England die musikalische Form der „Anthems“ kennengelernt, Chorwerke auf meist biblische Texte, die aber – das war eine elementare Forderung – in englischer Sprache gesungen werden mußten. Aus all dem ergab sich die Möglichkeit, „Musik auf dem Fundament wahrer Dichtung zu gründen, wo dann die Hoheit der Töne nicht länger entehrt wird durch die Armseligkeit des Gehalts [der Texte], mit dem sie jetzt [in den Opern] verknüpft ist“. Händel wollte, ja mußte sich von den „italienischen Fesseln“ befreien und die englische Sprache benutzen, die „wohlklingend“ sei, „wenn sie von Dichtern geformt ist“. Das war sein neuer Gedanke, ein Weg, den er auch sofort beschritt, ja schon begonnen hatte, als er noch seine letzten Opern komponierte. Und so entstanden nacheinander seine großen oratorischen Werke, die „Sacred dramas“ wie z. B. „Saul“, „Der Messias“, „Samson“, „Belsazar“, „Judas Maccabäus“ usw. Händels Ruf als englischer Nationalkomponist war nun unbestritten

und machte die Anfeindungen aus der Zeit seiner letzten Opern vergessen.

Im März 1748 wurde Händels Oratorium „Joshua“ im Londoner Covent Garden Theatre erstmals aufgeführt. Wie üblich, war auch dies wieder ein Erfolg. Das läßt sich an mehreren aufeinanderfolgenden Aufführungen ablesen. Händel selbst hatte aber keine Ruhe. Immer auf der Suche nach neuen Stoffen, fand er in den biblischen Berichten über den König Salomo reiche Anregungen. Ein namentlich nicht mehr bekannter Librettist schrieb den Text, und in kurzer Zeit, zwischen Mai und Mitte Juni 1748, war ein neues Oratorium fertig: „Salomo“, ein Werk über den König der Israeliten, den Erbauer des Tempels in Jerusalem, der mit Klugheit sein Land regierte und dessen Ruf bis in die Tiefen Afrikas erschallte, so daß die Königin von Saba sich auf die lange Reise machte, um ihn zu besuchen und zu ehren.

Im 3. Akt des Werkes tritt die fremdländische Königin mit ihrem Gefolge auf. Die instrumentale Einleitung, eine Sinfonia, zeichnet **Die Ankunft der Königin von Saba** in aller Pracht und Erhabenheit. Selbst für Könige wie den reichen Salomo muß es ein wunderbares Gefühl und ein bewegender Moment gewesen sein, mit einem pompösen Staatsbesuch geehrt zu werden. Das hat auch Händel so gesehen und eine Musik geschrieben, die wir noch heute gern hören, so gern, daß sie in Wunschkonzerten ihren Platz gefunden hat und uns immer wieder beglückt.

Die „Jäger-Oper“

„Händel wurde

zum Vorbild für

„Die drei Jäger-Opern“

„Die drei Jäger-Opern“

Aufführungsdauer:

ca. 5 Minuten

„natürlichen Geschmack

„für die italienische Oper

„die nicht, „denn durch

„se und italienische

„Vorzugsstellung und

„italienische Opern

„über uns gekommen“

„(J. Sarti)

Johann Sebastian Bach

geb. 21.3.1685

in Eisenach;

gest. 28.7.1750

in Leipzig

erste musikalische
Ausbildung in Ohrdruf
bei Bruder Johann
Christoph, dort auch
Lateinschule, danach
Klosterschule in
Lüneburg

1703 Musiker in der
Privatkapelle des
Herzogs Johann Ernst
von Weimar, danach
Organist in Arnstadt,
in dieser Zeit auch
Studienaufenthalt bei
D. Buxtehude in Lübeck

1707 Organist in
Mühlhausen

1708 Hoforganist und
Kammermusiker in
Weimar (ab 1714
Konzertmeister)

1717 Hofkapellmeister
in Anhalt-Köthen

ab 1723 Thomaskantor
und Director musices in
Leipzig

1729 – 37 und
1739 – ca. 41 zusätzlich
Leiter eines Collegium
musicum in Leipzig

Selbst heute noch, da die Bach-Forschung bereits vieles erkundet und gedeutet hat, so daß man annehmen könnte, es gäbe kaum noch Geheimnisse im Leben und Schaffen des großen Thomaskantors, gehört das Bach-Buch des unvergessenen Albert Schweitzer – erschienen vor knapp 100 Jahren – immer noch zu einer wirklich lesenswerten Lektüre über den Altmeister. Es ist ein sympathisches Bekenntnis zu dessen menschlicher und künstlerischer Größe und gibt dem Interessierten vielerlei Anstöße, sich diesem Phänomen Bach ganz persönlich zu nähern.

Manche subjektive Ansicht Schweitzers mag heute überholt, manche These durch neuere Forschungen widerlegt sein, doch die warmherzige Art der Einfühlung, Beschreibung und Deutung ist berührend und vermag beachtliches Interesse zu erwecken. Doch dies muß nicht zwangsläufig heißen, wir sollten Bach allein über dieses Buch kennenlernen oder seine Wege nur in solch vorgegebener Weise verfolgen. Aber es ergeben sich daraus Denkanstöße, die geeignet sind, die Persönlichkeit Bachs im Lichte der Zeitumstände zu sehen und dessen Kunstausbübung in einen engen Zusammenhang mit seinem Leben zu stellen. Schweitzer selbst wollte zwar eine solche Kausalität nicht direkt zugeben, wenn er meinte, daß „Bachs Werke ... dieselben [seien], auch wenn sein Dasein ganz anders verlaufen wäre“, doch auch er konnte nicht umhin, sich Bachs Leben und Wirken ganz objektiv zu nähern und beide Komponenten miteinander in Beziehung zu setzen. Mögen Schweitzers Auslegungen auch gelegentlich romantisch überhöht und auf uns, die wir uns für aufgeklärt halten, subjektiv-

spekulativ wirken, erfahren wir doch, daß Bach ein durchaus bodenständiger Mensch war, kein Denkmal aus Stein und Bronze. Wir erkennen einen Menschen aus Fleisch und Blut, einen liebenswerten Mitbürger, der zeitlebens in kleinbürgerlicher Lebenshaltung eine gänzlich davon unabhängige Welt des Kunstwerks erschaffen hat. Wir erblicken in ihm einen Mann, der seine Kunst als ein Handwerk, ein gottgefälliges Tagwerk verstanden hat und niemals deshalb nach Neuerungen strebte, um seinen Ruhm zu mehren. Wenn schließlich manches unter seinen Händen ein neues Gesicht, eine neue Form erhielt, so geriet ihm das wohl ohne besonderen Anspruch. Solche Künstler – Schweitzer nannte sie im Gegensatz zu den subjektiven, die „sich selber Gesetz“ seien (wie Richard Wagner), die „objektiven“ und zählte Bach dazu – „stehen ganz in ihrer Zeit und schaffen nur mit den Formen und Gedanken, die sie ihnen darbietet. Sie üben keine Kritik an den künstlerischen Ausdrucksmitteln, die sie vorfinden, und fühlen keine innere Nötigung neue Bahnen zu erschließen ... Gesetzt, wir wüßten mehr von seinem [Bachs] Leben, als es der Fall ist, und alle Briefe, die er je geschrieben hat, wären uns überliefert, so würden wir über die innerliche Entstehung seiner Werke nicht besser unterrichtet sein als wir es sind. Die Kunst des objektiven Künstlers ist nicht unpersönlich, sondern überpersönlich. Es ist, als hätte er nur den einen Drang, alles was er vorfindet in einzigartiger Vollkommenheit noch einmal und definitiv darzustellen. Nicht er lebt, sondern der Geist der Zeit lebt in ihm. Alles künstlerische Suchen, Wollen, Schaffen, Sehnen und Irren vergangener und gegenwärtiger Generationen ist in ihm zusammengefaßt und wirkt sich in ihm aus.“

Johann Sebastian Bach
 geb. 31.3.1685
 in Barchin;
 gest. 28.7.1750
 in Leipzig
 erste musikalische
 Ausbildung in Quedlinburg
 bei Johann Christoph Bach
 Christoph Bach auch
 Fachschule danach
 Kostschule in
 Lüneburg
 1703 Mutter in der
 Privatschule des
 Herzogs Johann Ernst
 von Weimar danach
 Organist in Arnstadt,
 in dieser Zeit auch
 Studienort der
 D. Bartsche in Lüneburg
 1707 Organist in
 Mühlhausen
 1708 Hoforganist und
 Kammerwächter in
 Weimar (ab 1714
 Konzeptionsrat)
 1717 Hofkapellmeister
 in Anhalt-Köthen
 ab 1733 Thomaskantor
 und Direktor des
 Leipziger
 1739 - 37 und
 1739 - ca. 41 zunächst
 Leiter eines Collegium
 musicum in Leipzig

Bach stünde am Ende einer langen künstlerisch-musikalischen Entwicklung, meinte Schweitzer. Er wäre der Vollender von all dem, was Generationen vor ihm begonnen hatten, eine Universalpersönlichkeit. Man denke an das Kirchenlied, den Choral. Bach hat es zu einer Kunstform erhoben, die ihresgleichen noch nicht hatte, gleichsam ein Fundament seines Werkes. „Aus der Motette wird unter dem Einfluß der italienischen und französischen Instrumentalmusik die Kantate. Von Schütz an, ein ganzes Jahrhundert lang, ringt das geistliche Konzert um seinen Platz und seine Freiheit in der Kirche. Man fühlt, wie diese Musik den gottesdienstlichen Boden unter den Füßen verliert. Sie drängt immer mehr aus dem Rahmen des Kultus heraus, indem sie ein selbständiges religiöses Drama sein will und in der Form die Ähnlichkeit mit der Oper erstrebt. Das Oratorium bereitet sich vor. In dieser Zeit tritt Bach auf und schafft die bleibende Kantate. Ein Menschenalter nachher wäre es zu spät gewesen ... Am Ende des 17. Jahrhunderts begehrt das musikalische Passionsdrama Einlaß in die Kirche. Der Streit entbrennt für und wider. Bach setzt ihm ein Ende, indem er zwei Passionen schreibt, welche textlich und formell von den typischen Schöpfungen jener Zeit ganz abhängig sind. Die aber der Geist, der darin lebt, verklärt und aus der Vergänglichkeit zur Unvergänglichkeit erhoben hat. So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus; alles führt nur auf ihn hin.“

Und doch ging viel von ihm aus, sagen wir heute. Wir bewerten natürlich inzwischen anders und fühlen uns angehalten, sein Erbe nicht nur zu hüten, sondern auf ihm aufzubauen. So war denn Bach auch ein Anfang, und viele nachfolgende Komponisten-

generationen haben sich auf ihn berufen und sind seinen Spuren gefolgt. Nicht gleich, versteht sich, denn auch die Bachsche Musik hatte sich erst einmal für die eigenen Zeitgenossen, vor allem aber für die Spätergeborenen überlebt. Sie wurde durch neue Entwicklungen beiseite geschoben, vollständig verdrängt. Selbst die Söhne, vom Vater ausgebildet, in seinem Geiste erzogen, mit seiner Musik gespeist, fanden rasch neue Bahnen und begannen, sich in anderen, völlig neuartig wirkenden Harmonien zu ergehen. Sie hatten einfach begonnen, eine andere musikalische Sprache zu sprechen. Sie gingen ihrer Wege in Richtung einer neuen, eher empfindsamen Musik, die übrigens den jungen Mozart sehr tief beeindruckt hat. Vater Bach mußte schließlich seinen Söhnen wie ein unverständliches und womöglich unnützes Überbleibsel aus einer längst vergangenen Musikepoche vorkommen. Er wurde von ihnen glattweg als „alte Perücke“ bezeichnet. So ist es nicht verwunderlich, daß es um Bachs Musik nach dessen Tode recht still wurde und sogar seine berühmtesten Kantaten und Passionen nicht einmal mehr in Leipzig ein Aufführungschance bekamen.

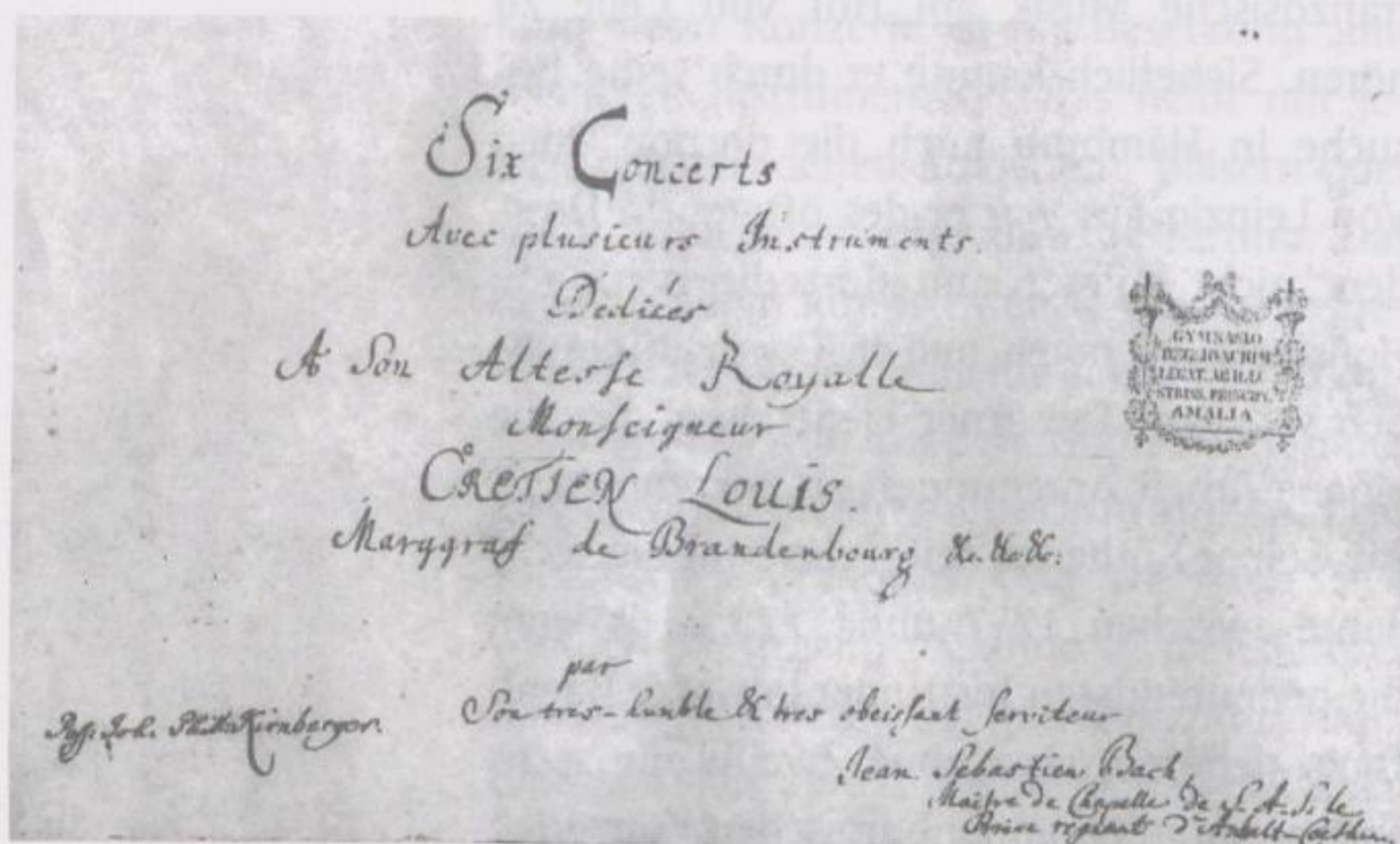
Und so ist es zu verstehen, daß es wie eine Entdeckung gefeiert wurde, als die ersten Druckausgaben von Bachs Klavierwerke 50 Jahre nach dessem Ableben erschienen. Beethoven z. B. war begeistert und übte sich plötzlich darin, Fugen zu schreiben. Mit Mendelssohns Aufführung der „Matthäuspassion“ 1829 setzte eine erste Bachrenaissance ein. Beispielsweise fanden Komponisten wieder Gefallen daran, Kantaten und Oratorien zu schreiben. Aber erst mit dem Beginn einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu Bachs Schaffen, d. h. mit der

Für das geringe Interesse an der Musik Bachs nach dem Tode des Altmeisters ist bezeichnend, daß selbst der einstige Bach-Adlatus, Johann Friedrich Doles, ein späterer Nachfolger im Kontorenamt, mit seinen Thomanern nur noch einige Motetten im Repertoire hatte, als Mozart 1789 Leipzig besuchte und Bachmusik hören wollte.

1. Gesamtausgabe seiner Werke um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde aus einer eher stillen Verehrung eine mehr und mehr tönende. Das „Wohltemperierte Klavier“ beispielsweise wurde ebenso zur Pflichtübung für angehende Pianisten wie die Orgelwerke zum täglichen Brot für die Kirchenmusiker. Auch größere Werke wurden vereinzelt wieder aufgeführt, 1885 z. B. die Johannispassion in Leipzig. Aber erst im 20. Jahrhundert erhielten die großen kirchenmusikalischen Werke einen ihnen wirklich gebührenden Stellenwert. Und so wurde Bach zu einem Urelement unserer Musik überhaupt, wurde, wie es Max Reger sagte, als „Anfang und Ende aller Musik“ erkannt.

Wir kommen wieder darauf zurück, daß Bach in einer überkommenen Tradition verwurzelt und fest eingebettet in ein Denkschema war, das sich an der engen Verknüpfung von Handwerk und Zunft, Lehren und Lernen, Dienst und Fleiß, Frohsinn und Frömmigkeit orientierte. So ist die Verbindung von Bachs Lebensweg und Werk traditionell geprägt. Sie formt sich aus dieser Lebenshaltung. Seine Abstammung aus einem großen Musikergeschlecht ist der Grundstein, sein Selbstverständnis, und viele seiner

Titelseite der Widmungspartitur der „Sechs Konzerte mit verschiedenen Instrumenten“ an den „Marggrafen“ von Brandenburg, woher der Name „Brandenburgische Konzerte“ rührt.



kompositorischen Schöpfungen sind das Ergebnis des jeweiligen Amtes, pflichtschuldigst hervorgebrachte Arbeiten: Er brauchte Orgelkompositionen als Organist. Sie entstanden also in einem frühen Lebensabschnitt während der entsprechenden Anstellungen. Konzert- und kammermusikalische Werke schrieb er vornehmlich sowohl während seiner Kapellmeisterzeit in Köthen als auch während seiner Collegium-musicum-Tätigkeit in Leipzig. Und wäre Bach nicht Kantor geworden, hätte die Welt wohl niemals all die großen Vokalwerke empfangen können. Bach gehörte nicht zu den Künstlern, die ihre Bildung auf großen Reisen erworben haben. Seine Wege führten ihn nicht in fremde Länder, somit auch nicht in das Musikland Italien oder nach Frankreich. Er sammelte seine kompositorischen Erfahrungen in der vielerorts stark ausgeprägten musischen Umgebung seiner Heimat, fand gerade an den Höfen von Weimar und Köthen Sammlungen mit Werken zahlreicher Komponisten vor, Ergebnisse der Reisen seiner Herrschaften. Dort studierte er z. B. Vivaldis Werke mit Fleiß und lernte daran die italienische Konzertform kennen. Als junger Mann bereits hatte er Gelegenheit, französische Musik am Hof von Celle zu hören. Sicherlich kannte er durch seine Besuche in Hamburg auch die dortige Oper. Von Leipzig aus war er des öfteren in Dresden, nicht zuletzt, um dort die berühmte Hofkapelle zu hören und in Operaufführungen von den „Dresdener Liederchen“ für die eigene Arbeit Anregungen zu bekommen. Aus seiner Köthener Zeit – das sind die sechs Jahre zwischen 1717 und 1723 – datieren die bedeutendsten Instrumentalwerke Bachs. Dazu gehören 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 den Besetzungsmöglichkeiten der Köthener Hofkapelle angepaßt. Bei den Werken handelt es 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. 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 in einer Reinschrift-Partitur 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 je geerbt haben. Das Spezifikum dieser Konzerte ist die Besetzung „mit mehreren 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. Allein deshalb ist diese Sammlung nicht als Zyklus

gedacht, sondern ganz simpel als eine Auswahl konzertanter Musik. Man nimmt sogar an, daß Bach, als er 1721 die Widmungspartitur schrieb, diese sechs Konzerte aus einer größeren Auswahl vorhandener ausgewählt habe. Bisher ist jedoch nicht bekannt, welches die restlichen gewesen sein sollten, ob sie vielleicht gänzlich verloren sind oder ob sie sich in anderen Werken satzweise und in einer erneut überarbeiteten Form erhalten haben könnten.

Diese Konzertform hat Bach sicherlich 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 orchestra- len Abschnitten.

Das Brandenburgische Konzert Nr. 5 D-Dur gilt als das jüngste dieser Serie. Es datiert vermutlich aus dem Jahre 1720 und ist auf alle Fälle in Köthen erprobt worden. Bach hat hier dem Cembalo eine größere Rolle zugedacht, die alle bisher üblichen Aufgaben eines Continuo-Instruments überschritt. Er schrieb umfangreiche konzertierende Passagen und ließ das Cembalo stellenweise deutlich dominieren, ein ungewöhnlicher Vorgang. Doch Bach saß selbst am Cembalo und mochte sich in diesem Falle offensichtlich nicht mehr damit begnügen, das Orchester als Continuo-Spieler zusammenzuhalten, sondern wollte sowohl in das thematische Geschehen eingreifen als auch mit virtuosen Passagen hervortreten. Kein Wunder, daß dieses Werk gern als das erste Klavierkonzert der Musikgeschichte angesehen wird. Im ersten, einem schnellen Satz münden die Cembalosoli in eine 65taktige aus-

Aufführungsdauer:
ca. 25 Minuten

komponierte Solokadenz, die den abschließenden Rückgriff auf das Eröffnungstutti vorbereiten. Auch im Schlußsatz tritt das Tasteninstrument zunehmend solistisch in Erscheinung. Doch die Dominanz des Cembaloparts ist nur ein bemerkenswerter Aspekt. Ein anderer ist, wie Bach es verstanden hat, die Tutti und Soli aller Beteiligten zu verzahnen. Dazu zählen natürlich auch die beiden anderen Soloinstrumente, Querflöte und Violine. Dieses Verweben der Stimmen ergibt einen Klangreiz, wie er vorher noch nicht bekannt war. Im langsamen Mittel- und im schnellen Schlußsatz benutzte Bach vornehmlich eine sattsam bekannte Satztechnik, die ihm sein Concertino-Instrumentarium eröffnete: Er komponierte triosonatenartige Abschnitte mit zwei konzertierenden Oberstimmen und Cembalo (ausnotierte Stellen für die rechte Hand) bzw. Basso continuo. Im 2. Satz verzichtete er auf das Streichorchester und erfand reizvolle Klangkombinationen, geradezu neuartig wirkende Modelle. Das abschließende Allegro kehrt zur vollen Besetzung zurück. Es ist eine Fuge in ausgeprägtem Gigue-charakter, eine strenge Form mit heiterer, unbeschwerter Wirkung, ein wirklicher Kunstgriff. Auch hier erleben wir in der paarigen Imitation zwischen Flöte und Violine sowie im Cembalo zwischen linker und rechter Hand das Wunder einer neuen Klangwelt. Und so können wir allein an diesem Beispiel feststellen, wie sich unversehens unter Bachs Händen alte Formen und ererbte musikalische Gebilde, ein seit alters her bekannter Ton- und Harmonievorrat und ein Instrumentarium zu neuen Klangbildern und zu einer neuartig wirkenden Musiksprache entwickelt haben.

Dresdner Philharmoniker – anders

19. März 2001, 19.30 Uhr Komödie im WTC

Quartologe

Nassler & Schneider meets Ritter & Forster

„Eine coole Prise Jazz, ein feuriger Schuß Flamenco und heißer Latin, gemixt mit fernöstlicher Folklore. Ein Festival der akustischen Gitarre“ – so die „Westfälische Zeitung“ über Nassler & Schneider, das einzigartige Dresdner Gitarren-Duo: den Dresdnern und auch der internationalen Gitarrenwelt ein Inbegriff für Innovation, Präzision, Musizierfreude und höchste Virtuosität. Sie sind u. a. Preisträger des „Deutschen Folk-Förderpreises 1999“ und des „1. Dresdner Kleinkunstfestival 1998“.

Jörg Ritter (Percussion), Spezialist für lateinamerikanische und afrikanische Percussion, lehrt an der Musikhochschule Dresden und spielt seit 8 Jahren mit Nassler & Schneider. Gemeinsam spielten sie Ihre CD „Triologe“ ein und präsentieren nun im 3. Konzert der Reihe „Dresdner Philharmoniker – anders“ die Premiere von „Quartologe“. Erstmals im Quartett live mit Kontrabass werden Jörg Nassler, Silvio Schneider und Jörg Ritter mit dem Solobassisten der Dresdner Philharmoniker, Kilian Forster, Ihre Dia-, Trio- und Quartologe voll ausleben.

Kilian Forster stellte seinem klassischen Kontrabaßspiel von Anfang an den Jazz in verschiedensten Besetzungen gegenüber. Er gründete das „Philharmonische Jazzorchester Dresden“ und ist außerdem als Komponist und Arrangeur tätig.

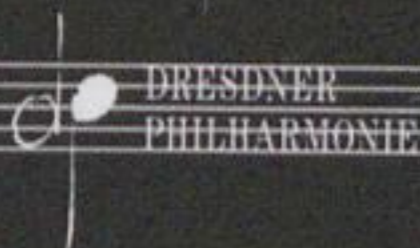
Von Klassischem wie z.B. dem „Hummelflug“, Jazzigem wie „OK, All Right“ bis zu den bekannten Eigenkompositionen wie „Favela“, „Footwork“ oder „Pina Colada“ kann sich der Zuhörer in einer Traumwelt von 3 Saiteninstrumenten sowie ein paar Dutzend Percussion-Instrumenten, wofür „Jörg Ritter offenbar ein Dritte-Welt-Instrumentenmuseum ausgeraubt hat“ (Fachmagazin Crossover), frei bewegen.

Kartenverkauf in der Komödie Dresden

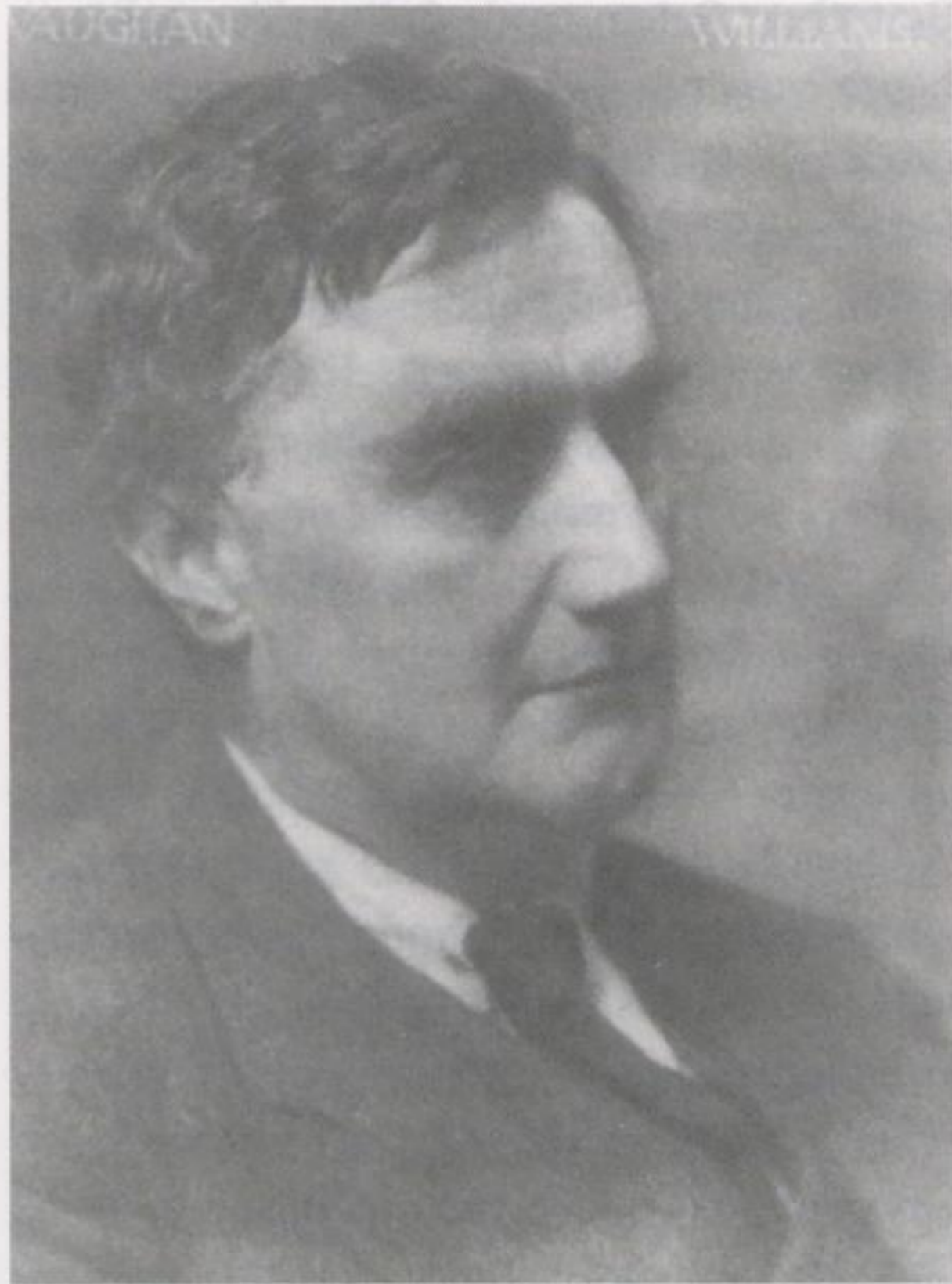
Telefon 03 51/86 64 10 und in der Besucherabteilung der

Dresdner Philharmonie im Kulturpalast

Telefon 03 51/4 86 63 06 (rund um die Uhr)



Ralph Vaughan Williams



Porträt des fünfzig-jährigen Komponisten

geb. 12.10.1872
in Down Ampney
(Gloucestershire);
gest. 26.8.1958
in London

1890 – 96 Ausbildung
am Royal College of
Music in London und
am Trinity College
in Cambridge

1901 Promotion zum
Mus. Doc.

1919 – 38 Kompositions-
lehrer am Royal College
of Music in London

1920 – 28 Dirigent des
Bach Choir (London)

Britische Komponisten waren auf dem Kontinent lange Zeit wenig bekannt. Nicht zuletzt durch den Siegeszug der Schallplatte in der Nachkriegszeit aber wurde unsere Aufmerksamkeit mehr und mehr auf das englische Musikschaffen gelenkt. Mit gewissem Erstaunen, das durchaus einer Neigung zur Überheblichkeit der kontinentalen Kulturvölker anhaften mag, haben wir feststellen dürfen, daß dort die Kunst der Komposition nicht bei Händel aufgehört hat, sondern großartige Werke in einer wesentlich jüngeren Zeit entstanden sind. Klangvolle Namen wie die von Edward Elgar (1857 – 1934) – wir kennen z. B. die Orchestermärsche „Pomp and Circumstance“ – oder Gustav Holst (1874 – 1934) und sein großartiges Orchesterwerk „Die Planeten“ werden andachtsvoll genannt.

William Walton (1902 – 1983) komponierte für berühmte Solisten seine Konzerte für Bratsche, Geige und Cello. Sie gehören heute zu den wichtigen Repertoirestücken großer Instrumentalisten. Benjamin Britten (1913 – 1976), bereits einer nächsten Generation angehörend, müßte schon nicht mehr eigens vorgestellt werden. Jedes Schulkind kennt seinen „Orchesterführer für junge Leute“, wir alle erinnern uns an seine „Simple Symphony“ und sein „War-Requiem“, um nur einiges zu nennen. Und in einen solchen Umkreis gehört auch, durchaus nicht an letzter Stelle zu nennen, Ralph Vaughan Williams, einer, der sehr viel zur Breitenwirkung englischer Musik und ihres internationalen Zuspruchs beigetragen hat.

Vaughan Williams war trotz guter musikalischer Ausbildung ein kompositorischer Spätentwickler. Erst als Mittdreißiger fand er wirklich zu einem eigenen Ton. Er studierte in London und Cambridge in der Zeit zwischen 1890 und 1896 bei Hubert Parry, Charles Wood und Charles Stanford und ging zur Vervollkommnung zu Max Bruch nach Berlin. Später (1908) glaubte er, bei Maurice Ravel noch etwas lernen zu können und blieb übrigens, wie sich später herausstellte, dessen einziger Schüler.

Von seinen Lehrern lernte er das Handwerk, den Geist der Musik aber zu finden, dauerte lange. In dem zwei Jahre jüngeren Gustav Holst fand er einen Gefährten, der wie er auf der Suche war. Seit dem Beginn ihrer Freundschaft (1895) besprachen beide ihre Skizzen, kritisierten sich freimütig, lernten dadurch womöglich mehr als in jedem offiziellen Unterricht. Um mehr praktische Erfahrungen zu gewinnen, wurde Vaughan Williams für kurze Zeit Organist an einer Londoner Kirche. Doch wirklich ausschlag-

gebend für seine Identitätsfindung wurde eine intensive Beschäftigung mit dem Volkslied und mit englischer geistlicher Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Seine erste Reise durch das Land beeindruckte ihn so sehr, daß er im Herbst 1902 eine Vortragsreihe hielt mit der Kernaussage seines „nationalen Credo“: „Wenn die englischen Musiker lernen, ... um der Musik willen und wegen nichts anderem zu schreiben und zu spielen [was seiner Meinung nach die Sänger von Volksmusik taten], dann glaube ich, daß die Musik, die in uns steckt, zum Vorschein kommen wird.“

Zwischen 1903 und 1913 sammelte Vaughan Williams über 800 Volkslieder. Ein erstes kompositorisches Ergebnis seiner Feldforschung war die Orchesterkomposition „In the Fen Country“ (Im Sumpfland, 1904), eine sinfonische Impression im volksliedhaften Ton, wenn auch ohne direkte Volksliedzitate. Aber es sollte noch längere Zeit dauern, bevor ein nächstes größeres Werk entstand. Einerseits hatte er die Redaktionsarbeit für eine neues englischen Kirchenliederbuch übernommen, das „English Hymnal“, für das er auch einige Lieder komponierte. Andererseits überarbeitete er mehrfach sein erstes Orchesterwerk, bevor es dann schließlich 1909 uraufgeführt werden konnte.

Als Vaughan Williams 1906 seinen 34. Geburtstag feierte, beruhte sein Ansehen als Komponist – trotz vieler Bemühungen – nur auf einer Handvoll Lieder. Er war mit sich und seinen Arbeiten unzufrieden, hatte bereits vieles selbst vernichtet, was ihm für eine Veröffentlichung nicht wert erschien. Er wollte mehr leisten, mehr erreichen, ja fühlte sich sogar auf dem richtigen Weg, doch er irrte noch etwas ziellos auf der Suche nach einer eigenen Richtung umher. Freunde rie-

Edward Elgar. Nach dem Krieg – er hatte als Soldat fünf schwere Jahre überstanden, ohne für seine Kunst arbeiten zu können – nahm er freudig das Angebot an, am Royal College Komposition zu lehren und als Dirigent den Londoner Bachchor und auch verschiedene Orchesteraufführungen zu leiten. Das brachte ihm Auftrieb und neuen Lebensmut, vor allem aber auch die nötige innere Ruhe, sich wieder seinem eigenen Werk zuzuwenden. Erfolge stellten sich erneut ein, machten ihm Mut zu weiteren Schöpfungen, so immer mehr auch für die Bühne. Schwerpunkte im Œuvre des Komponisten bilden Opern (Hauptwerk: „The Pilgrim's Progress“, 1949), geistliche Musik (Kantate „Dona nobis pacem“, 1936) sowie neun Sinfonien. Seine Musiksprache weist u. a. gewisse Einflüsse des Impressionismus, des Neoklassizismus und des Jazz auf. Die neueren Tendenzen wie die Zwölftonmusik und die serielle Musik lehnte er ab.

Seine neun Sinfonien – zwischen 1903 und 1958 komponiert – stehen nicht nur im Zentrum seines Schaffens, sondern bilden auch einen Höhepunkt des Genres in England. Mit ihnen reihte sich der Komponist unter die Hauptvertreter der Gattung im 20. Jahrhundert ein. „Paradigmatisch zeigen diese Sinfonien das Ringen des Komponisten um eine eigene Tonsprache, ein Bemühen, das sich in einem individuellen Charakter jedes einzelnen Werks deutlich vergegenwärtigt. In diesem Zusammenhang kommt vor allem der unkonventionellen, die Grenzen der Tonalität auslotenden Harmonik erhebliche Bedeutung zu. In den späten Sinfonien entwickelt Vaughan Williams auf der Basis differierender musikalischer Materials für jedes Werk ein eigenes Tonsystem“ (Martin Hoffmeister).

Sicherlich wird heute im Zuge vieler avantgardistischer Bemühungen, jeder Kunstform eine ganz besondere und ausgefallene individuelle Note zu geben, Vaughan Williams als ein konservativer Musiker angesehen. Doch er bewirkte in seinem Land eine Art Revolution. Nichts wünschte er mehr als die Eigenständigkeit der englischen Musik, doch waren seine diesbezüglichen Bemühungen niemals nationalistisch. Vielmehr glaubte er daran, daß ein Komponist erst dann internationales Ansehen erringen konnte, wenn er eine wirkliche Eigenständigkeit erreicht und bei seinen eigenen Landsleuten Anklang gefunden habe. Er war ein Komponist, der – wie später Benjamin Britten – wollte, daß seine Musik „von Nutzen“ für seine Zeitgenossen sei. So war er sich – selbst längst berühmt und geachtet – niemals zu schade, auch Musik für Laiensembles, für Freizeit-Chöre, Mundharmonika- und Blockflötenspieler zu schreiben. So war er der englische Komponist, der er immer sein wollte, wirklich geworden. Er und sein Freund Gustav Holst hatten in ihrer Heimat eine neue Atmosphäre geschaffen, die die Wiederauferstehung der Kompositionskunst in Großbritannien gefördert hat. In den Kriegsjahren zwischen 1938 und 1943 arbeitete Vaughan



Beide Freunde,
Ralph Vaughan Williams
und Gustav Holst
(links), bei einer ihrer
häufigen Wanderungen

Aufführungsdauer:
ca. 35 Minuten

Williams an seiner **Sinfonie Nr. 5**. Sie wurde im Rahmen der Londoner Promenadenkonzerte am 24. Juni 1943 unter Leitung des Komponisten uraufgeführt, erfolgreich – versteht sich mittlerweile. Das viersätziges Werk ist nicht im eigentlichen Sinne programmatisch erdacht, nicht speziell thematisiert und auch nicht mit Titeln versehen, wie es noch bei den ersten drei Sinfonien geschehen war. Die „Vierte“ übrigens kam auch schon ohne thematischen Bezug aus. Doch die „Fünfte“ hat innerliche Bezüge, offenbart deutliche thematisierbare Vorstellungen. Man könnte sie die „religiöse“ Sinfonie nennen, denn sie ist von spürbar lyrisch-mystischem Charakter, ein kontemplatives Stück Musik mit stark verinnerlichter Weltanschauung. Der Komponist kehrt dazu in die mittelalterliche Welt der modalen Harmonik zurück. Hinzu kommt, daß der Komponist sich auf Teile seiner religiösen Oper „The Pilgrim's Progress“ beruft, an der er seit Anfang der zwanziger Jahre arbeitete. Es scheint, als habe Vaughan Williams mit diesem Werk eine bewußte Zusammenfassung des bisher Geschaffenen vorlegen wollen, ein stolzes Resümee seiner Selbst.

Business-Lunch-Bufferet

Die kulinarische Basis für gute Gespräche: Montag bis Freitag 12.00 bis 14.00 Uhr in unserem Spezialitätenrestaurant "Die Brücke".

im

Dorint Dresden

Grunaer Str. 14 · Tel. 0351/4915-739

Sinfonie Nr. 5 D-Dur

Zur Musik

Der Eröffnungssatz kreist im Grunde um ein einziges Motiv, mit dessen Hilfe gegen Satzende eine machtvoll-feierliche Steigerung erreicht wird, ohne daß der Satz jemals einer zielgerichteten Entwicklungsdramaturgie unterworfen ist.

Das virtuose Scherzo huscht zunächst verhalten vorüber, ehe gegen Schluß das Blech heftige Akzente setzt.

Der langsame Satz, verharmlosend als Romanza betitelt, stellt das geistige Zentrum der Sinfonie dar. Es ist eine feierlich dahinströmende Espressivo-Musik von inbrünstiger Intensität und Wärme, ein hymnischer Gesang von edler Schönheit, sich allmählich steigernd und wieder verlöschend.

Die Final-Passacaglia wandelt das von den Celli eingeführte Thema in zahllosen Metamorphosen und kunstvollster Satztechnik ab, den Satz schließlich ins Feierlich-Monumentale steigernd, ehe eine der für Vaughan Williams charakteristischen langen Epiloge das Werk mit dem thematischen Material seines Beginns ruhevoll beschließt.

1. Satz:

PRELUDIO Moderato –
Allegro,
4/4-Takt, D-Dur

2. Satz:

SCHERZO Presto
misterioso,
3/4-Takt, a-Moll

3. Satz:

ROMANZA Lento,
3/4-Takt, a-Moll/A-Dur

4. Satz:

PASSACAGLIA Moderato –
Allegro,
3/4-Takt, D-Dur

Werkbeschreibung nach Alfred Beaujean
(Bertelsmann Konzertführer, S. 547)

Vorankündigungen

Mitteilung an unsere Besucher

Sonnabend, 10.3.2001

19.30 Uhr

A2, Freiverkauf

6. Philharmonisches Konzert

Dirigent
Marek Janowski

Sonntag, 11.3.2001

19.30 Uhr

A1, Freiverkauf

Solistin
Angela Denoke, Sopran

Festsaal des
Kulturpalastes

Richard Wagner
Wesendonck-Lieder
Gustav Mahler
Sinfonie Nr. 7 e-Moll

Sonnabend, 31.3.2001

19.30 Uhr

B, Freiverkauf

6. Zyklus-Konzert

Dirigent
Leopold Hager

Sonntag, 1.4.2001

19.30 Uhr

C2, Freiverkauf

Solist
Ralph-Carsten Brömsel, Violine

Festsaal des
Kulturpalastes

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonie A-Dur KV 201
Johann Sebastian Bach
Violinkonzert a-Moll BWV 1041
Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 56
(Schottische Sinfonie)

Sinfonieorchester **Förderverein**

Zur Musik

C. Jochen Schmidt

Bogenmachermeister

Werkstatt für Neubau und Reparatur

Sie sind mit Ihrem Betrieb seit November 2000 Mitglied im Förderverein der Dresdner Philharmonie e. V. Was hat Sie zu diesem Entschluß bewegt?

Als Instrumentenmacher und Musikliebhaber trete ich allgemein dafür ein, daß Kultur zum Grundnahrungsmittel vieler Menschen werden muß. Die Philharmonie leistet dazu einen wichtigen Beitrag. Außerdem pflege ich zu einigen Orchestermitgliedern eine persönliche Beziehung.

Seit dem 01.01.2001 ist Marek Janowski Chefdirigent und Künstlerischer Leiter der Dresdner Philharmonie. Welche Wünsche haben Sie an ihn?

Schön wäre ein weitere Steigerung der Musizierqualität und ein Musikprogramm, das mehr Werke des 20. Jahrhunderts einschließt. Sehr wünschenswert finde ich Aktivitäten für ein jüngeres Publikum, also Kinder- und Jugendkonzerte, die in unserer Stadt zu wenig stattfinden.

Der Umbau des Kulturpalastes zum Konzertsaal kostet etwa 80 Millionen Mark. Wie können Sie sich als Vertreter eines kulturnahen Dresdner Unternehmens die Finanzierung vorstellen?

Das Hauptinteresse muß bei der Stadt Dresden liegen und somit auch die Hauptlast der Finanzen. Da es ohnehin keinen guten Konzertsaal gibt, könnte dieser auch von anderen Sinfonieorchestern genutzt werden. So könnten Lasten verteilt werden, aber auch die Erhöhung der Eintrittspreise für diese Sache finde ich gerechtfertigt.



Adresse:

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

Telefon:

03 51/4 86 63 69

01 71/5 49 37 87

Telefax:

03 51/4 86 63 50

Neue Mitglieder:

Typostudio
Schumacher Gebler
GmbH
C. Jochen Schmidt,
Bogenmacher
armadio KG
Italienische
Möbelsysteme

Mitteilung an unsere Besucher

16./17./18.3.2001
19.30/19.30/11.00 Uhr
(FK; AK;/J; AKV)

Kulturpalast

Sonderkonzert und 6. Außerordentliches Konzert

Ludwig van Beethoven
Violinkonzert D-Dur op. 61
Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Dirigent **Marek Janowski**
Solist **Nikolaj Znaider, Violine**

Wir möchten alle Interessenten der o. g. Konzerte informieren, daß der ursprünglich vorgesehene Solist des Beethoven-Violinkonzertes, Maxim Vengerov, sich wegen eines Terminproblems veranlaßt sah, seine Mitwirkung am 18. März 2001, 11.00 Uhr (AK/V) abzusagen.

Da die Dresdner Philharmonie aus Respekt vor ihrem Publikum nicht im selben Programm unterschiedliche Solisten präsentieren möchte, hat sie sich entschieden, für alle Konzerte den jungen, polnisch-israelischen Geiger **Nikolaj Znaider** zu verpflichten.

Wir freuen uns, unserem und damit erstmals dem Dresdner Publikum den neuen Hoffnungsträger einer kommenden großen Geigergeneration in der internationalen Konzertszene vorstellen zu können. Seit seinem großen Wettbewerbserfolg 1997 („Concours Reine Elisabeth, Bruxelles“) und Yehudi Menuhins Ankündigung, in ihm den einzig legitimen Nachfolger des legendären Eugène Ysaye zu sehen, haben ihn weltweit viele renommierte Dirigenten eingeladen, um mit ihm und ihren Orchestern zu musizieren. Dazu gehören sowohl Daniel Barenboim und Herbert Blomstedt als auch Sir Colin Davis und Juri Termikanow oder Kurt Masur, Neeme Järvi, Mstislav Rostropowitsch und Jukka-Pekka Saraste.

Wir alle dürfen gespannt sein und uns auf sein Dresdner Debüt freuen!

Kartenservice

Kartenbestellungen rund um die Uhr

Tel. 03 51/4 86 63 06 Fax 03 51/4 86 63 53

Kartenbestellungen per Post

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

Besucherservice der Dresdner Philharmonie

im Kulturpalast am Altmarkt

Öffnungszeiten: Montag – Freitag,

10.00 – 12.00 Uhr und 13.00 – 18.00 Uhr

Tel. 03 51/4 86 63 06, Tel. 03 51/4 86 62 86, Fax 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
- Konzertkasse in der Schillergalerie, Loschwitz Str. 52 a Telefon 03 51/31 58 70
- 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
- Konzertkasse im Haus an der Kreuzkirche, Telefon 03 51/4 96 58 07
- SZ-ticket service im Karstadt Dresden, Prager Straße

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
- Treffpunkte der Sächsischen Zeitung
- Telefonischer Ticketverkauf der Sächsischen Zeitung: 03 51/84 04 20 02,
werktags 9.00 – 19.00 Uhr
- Telefonischer Kartenverkauf der Dresden Werbung und Tourismus GmbH:
03 51/49 19 22 33
- Citytic Berlin, Freefone 08 00/2 48 98 42, Freefax 08 00/2 48 98 49
- Kartenreservierungen in Reisebüros unter dem START
Kart-Buchungscode ART DRS

Ihre Aufträge sind bei uns

DRUCKEREI VETTERS



GmbH

**FÜR SIE STÄNDIG
UNTER DRUCK**

Gutenbergstraße 2
01471 Radeburg

Telefon: (03 52 08) 8 59-0
Telefax: (03 52 08) 8 59-88



immer **in guten Händen!**

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

Intendant: Dr. Olivier von Winterstein

Erster Gastdirigent: Juri Temirkanow

Ehrendirigent: Prof. Kurt Masur

Text und Redaktion: Klaus Burmeister

Foto-Nachweis: Jeffrey Tate; Heike Janicke; Karin Hofmann, Frank Höhler, Dresden; Rita Papp, privat

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

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

Druck: Druckerei Vettters, Radeburg

Blumenschmuck und Pflanzendekoration zum Konzert:

Gartenbau Rülcker GmbH

Preis: 3,00 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