

Spielzeit 2000/2001



DRESDNER
PHILHARMONIE

8. 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.

Programm

8. Zyklus-Konzert der 130. Spielzeit

BACH UND ...

zum 250. Todestag von Johann Sebastian Bach

18. Mai 2001, 19.30 Uhr

19. Mai 2001, 19.30 Uhr

im Festsaal des Kulturpalastes

DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent

Marek Janowski

Solistin

Julia Fischer, Violine



Bildnis von Johann Sebastian Bach, dessen 250. Todestag wir gedenken;
Stich von F. W. Bollinger (1802)

Programm



Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

Präludium und Fuge

Es-Dur BWV 552

(Instrumentation von Arnold Schönberg)

Johann Sebastian Bach

Fuga (Ricercata) à 6 voci

aus „Das musikalische Opfer“ BWV 1079 Nr. 5

(Instrumentation von Anton Webern)

Alban Berg

(1885 – 1935)

Konzert für Violine und Orchester

Andante – Allegretto

Allegro – Adagio

Pause

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756 – 1791)

Sinfonie C-Dur KV 551

(Jupiter-Sinfonie)

Allegro vivace

Andante Cantabile

MENUETTO Allegretto

Molto Allegro

Julia Fischer, 1983 in München geboren, erhielt ihren ersten Geigenunterricht mit vier Jahren (Helge Thelen), kam an das Augsburger Konservatorium und mit neun Jahren an die Münchner Musikhochschule (Ana Chumachenco). Seit dem sechsten Lebensjahr war sie Preisgewinnerin bei mehreren Wettbewerben, darunter beim Internationalen Y.-Menuhin-Violinwettbewerb 1995, wo ihr sämtliche Sonderpreise zuerkannt wurden und beim 8. Eurovisionswettbewerb für Junge Instrumentalisten 1996. 1997 wurde ihr in Venedig der „Prix d’Espoir“, 1998 der EIG-Musikpreis der Festspiele Mecklenburg-Vorpommern und 2000 der „Förderpreis Deutschlandfunk 2000“ (Studienproduktionen und Konzertengagements beim Musikfest in Bremen) verliehen. Sie arbeitet mit namhaften Dirigenten zusammen (u. a. Chr. Eschenbach, A. Fish, M. Janowski, L. Maazel, M. Plasson, G. Sinopoli), gastiert bei bedeutenden Orchestern in Europa, Japan und den USA und hat sich längst einen internationalen Namen gemacht. Ihr USA-Debüt gab sie in der Saison 1998/99 mit einem Violinabend beim Ravinia-Festival (Chicago). Seither wird sie jährlich sowohl zu Konzerten mit dem Chicago Symphony Orchestra als auch zu Duo-Abenden (u. a. mit Chr. Eschenbach) eingeladen. Im August 2000 debütierte sie beim Mostly Mozart Festival in New York und unternahm danach eine dreiwöchige Recitaltournee durch Nordamerika (Los Angeles, San Francisco, Vancouver). Sie spielt die „Booth“-Violine von Stradivari (1716), Leihgabe der Nippon Music Foundation. 1999 war sie erstmals Gast der Dresdner Philharmonie und spielte unter Leitung von Marek Janowski.

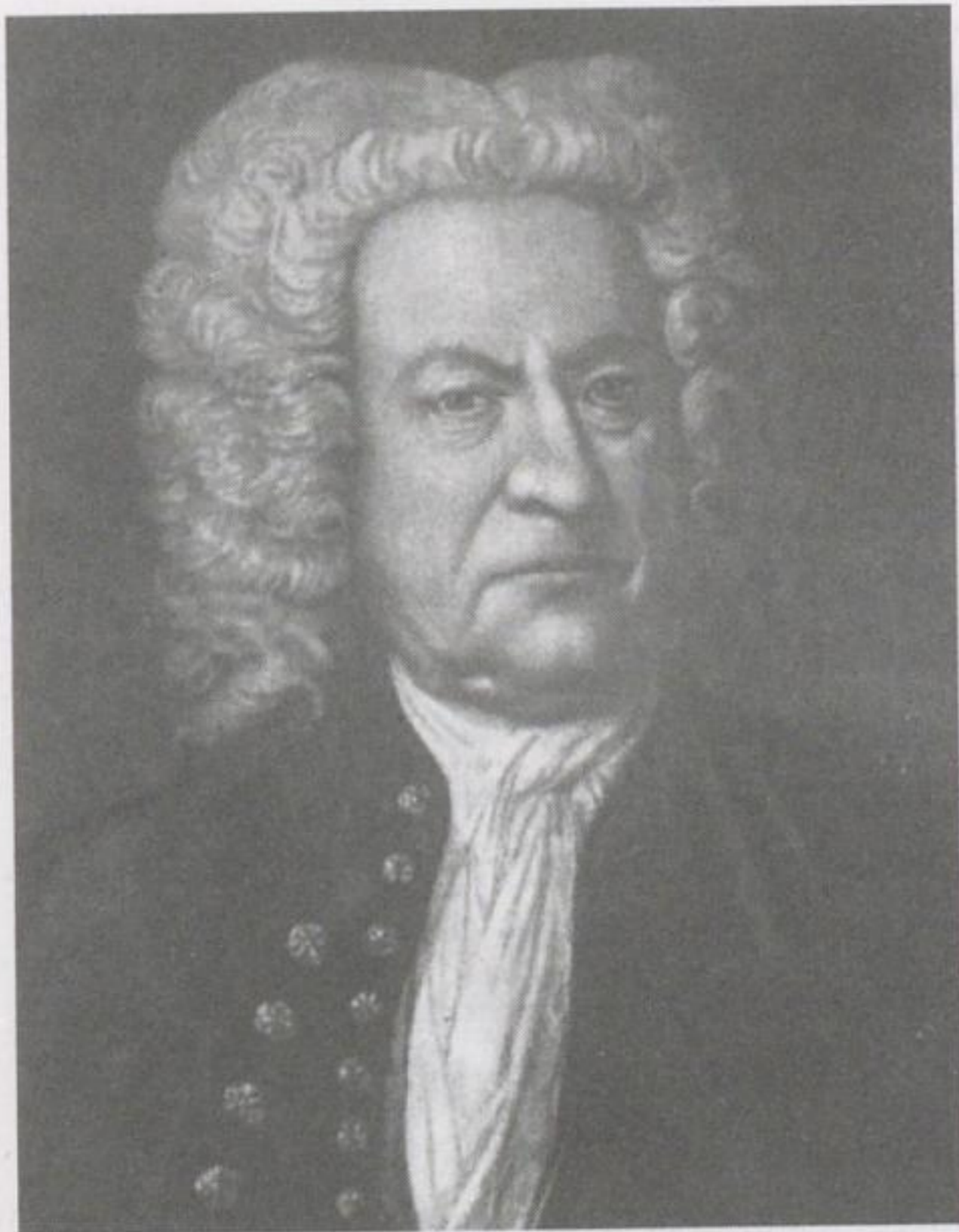


Bach und ...

Thema der Zyklus-Konzerte

Immer wieder haben wir versucht, Musik von Bach anderen Werken gegenüberzustellen, sowohl um mögliche Entwicklungslinien zu verdeutlichen als auch Kontraste aufzuzeigen. Das heutige Konzert vereint einige Werke, die mit dem Namen Bachs sehr eng verbunden sind und außerdem ganz deutlich auf musikalischen Traditionen Wiens fußen. Zwei dieser Kompositionen sind originale Bach-Werke. Sie wurden jedoch von zwei Protagonisten einer Neuen Musik im 20. Jahrhundert, von Arnold Schönberg und seinem Schüler Anton Webern, instrumentiert. Schönbergs Lehrmeinung war es, das kontrapunktische Gewebe durchsichtig und erst wirklich hörbar zu machen. Dem ist auch Webern gefolgt. Alban Berg hingegen, auch ein Schönberg-Schüler und damit der „Zweiten Wiener Schule“ zuzurechnen, bezieht sich in seinem Violinkonzert an gewichtiger Stelle direkt auf Bach und zitiert den Anfang des Chorals „Es ist genug“. Schließlich steht auch Mozarts „Jupiter-Sinfonie“ auf dem Konzertplan. Hier begegnet uns weder eine Bach-Bearbeitung noch ein Zitat, doch Mozart hatte durch seinen Gönner Baron van Swieten einige Bach-Werke kennengelernt und sich „eine Collection von den bachischen Fugen“ abgeschrieben. Das führte zu einer förmlichen Revolution in seinem Schaffen. Mozart bemühte sich seither, den „strengen“ Stil und die „gearbeitete“ Musik so in seine eigene Kompositionsweise einzubeziehen, daß daraus eine wirkliche Bereicherung entstehen konnte. Ein herausragendes Beispiel für eine solche Symbiose ist der Schlußsatz der „Jupiter-Sinfonie“.

Johann Sebastian Bach



Altersporträt von
Johann Sebastian Bach;
anonymes Gemälde
(nach 1748)

Kaum ein Komponist hat in so vielgestaltiger Form auf seine Nachfolger gewirkt, wie Johann Sebastian Bach, auch wenn es kurz nach seinem Tode so schien, als sei sein Werk mit ihm gestorben, verschwunden, überholt und deshalb völlig uninteressant. Als Mozart 1789 beispielsweise während einer Reise über Dresden nach Berlin auch kurz in Leipzig weilte und Bachmusik hören wollte, hatte der einstige Bach-Adlatus und derzeitige Thomaskantor, Johann Friedrich Doles (1715 – 1797), nur mit Mühe einige wenige Motetten im Repertoire des Thomanerchores finden können. Selbst die Bach-Söhne, vom Vater ausgebildet, in seinem Geiste erzogen und mit seiner Musik gespeist, waren schon auf anderen Wegen unterwegs. Sie alle hatten damit begonnen, eine neuartige musikalische Sprache zu sprechen. Vater Bach mußte schließlich seinen Söhnen

Wie wenig ehrenvoll Bachs Notennachlaß von seinen Söhnen behandelt wurde, zeigt allein schon das Prinzip, nach welchem Carl Philipp Emanuel die Kupferplatten der „Kunst der Fuge“ zum Kauf feilbot. Er versuchte, einen Preis weniger des Inhalts wegen zu erzielen als mehr nach dem Materialwert: „Es beläuft sich die Anzahl derselben auf etliche sechzig, und sie betragen am Gewicht einen Centner.“

geb. 21.3.1685
 in Eisenach;
 gest. 28.7.1750
 in Leipzig

1703 Musiker in der
 Privatkanpelle des
 Herzogs Johann Ernst
 von Weimar,
 danach Organist
 in Arnstadt

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

und vielen Musikliebhabern als ein unverständliches und womöglich unnützes Überbleibsel aus einer längst vergangenen Musikepoche vorkommen.

So ist es nicht verwunderlich, daß es um Bachs Musik nach dessen Tode recht still wurde und sogar die berühmtesten Kantaten und Passionen nicht einmal mehr in Leipzig eine Aufführungschance bekamen. Und doch gab es einige Menschen, die Bachs Werk am Leben erhalten wollten. Darunter finden wir den ersten Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818), Musikforscher und Lehrer der nachmaligen Repräsentanten einer romantischen Kunstlehre wie August Wilhelm von Schlegel (1767 – 1845), Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 – 1798) und Johann Ludwig Tieck (1773 – 1853). Einen besonderen Verdienst erwarben sich die Herren Ambrosius Kühnel (1770 – 1813), ein Leipziger Organist und Franz Anton Hoffmeister (1754 – 1812), Komponist aus Wien und dort einer der Erstverleger von Mozart-Werken. Beide hatten gemeinsam im Jahre 1800 in Leipzig einen Musikverlag gegründet (der später als Peters-Verlag firmierte und noch heute existiert) und als ihre allererste Aufgabe angesehen, mit den Klavierwerken Bachs beginnend eine „Gesamtausgabe“ herauszubringen. Leider blieb es damals nur bei den Klavierwerken, und es brauchte noch ein halbes Jahrhundert, bis der Peters-Verlag einen neuen Anlauf nahm. Doch die Tat dieser Männer – es folgten alsbald andere Verleger – setzte Zeichen und erregte zunehmendes Interesse an der Musik Bachs. Beethoven schrieb damals an Hoffmeister nach Leipzig begeistert: „Daß sie Sebastian Bach's Werke herausgeben wollen ist etwas, was meinem Herzen, das gantz für

die Hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut und ich bald in vollem Laufe zu sehen wünsche.“ Er übte sich plötzlich darin, Fugen zu schreiben. Mit Mendelssohns Aufführung der „Matthäuspassion“ 1829 aber setzte eine richtige Bachrenaissance ein. Beispielsweise fanden Komponisten wieder Gefallen daran, Kantaten und Oratorien zu schreiben. Doch erst mit dem Beginn einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu Bachs Schaffen, d. h. mit der 1. Gesamtausgabe seiner Werke um die Mitte des 19. Jahrhunderts, wurde aus einer eher stillen und theoretischen Verehrung eine mehr und mehr praktische und volltönende. Das „Wohltemperierte Klavier“ 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. Und doch mußte man noch einige Zeit warten bis dann im 20. Jahrhundert die großen kirchenmusikalischen Werke endlich einen ihnen wirklich gebührenden Stellenwert erhielten. Und so wurde Bach zu einem Urelement unserer

Reparaturen und Restaurationen
Meisterinstrumente · Schülerinstrumente
Bögen, Saiten, Etuis...

Joachim Zimmermann
Geigenbaumeister

Wasastraße 16 · 01219 Dresden-Strehlen · Telefon (03 51) 476 33 55

Musik überhaupt, wurde, wie es Max Reger sagte, als „Anfang und Ende aller Musik“ erkannt.

Und nun begannen auch neuere Komponisten, sich mit dem Werk Bachs mehr und mehr auseinanderzusetzen. Dies aber nicht nur, um den Meister zu zitieren oder Fugen à la Bach zu schreiben, sondern um sein Werk besser kennenzulernen, es zu studieren, hinter Geheimnisse des Schöpfers zu kommen, aber auch, um einigen Werken eine „moderne“ Gestalt zu geben, d. h. in irgendeiner Form zu bearbeiten, bestenfalls zu instrumentieren. Nicht alle diesbezüglichen Versuche sind wirklich geglückt oder können als wertvolle Bereicherung angesehen werden. So mancher Komponist ist bei seinen Bach-Adaptationen oder Bearbeitungen sogar weit über das Ziel hinaus geschossen und hat eher sich selbst in den Mittelpunkt stellen wollen als dem Bachwerk zu dienen. Und doch gibt es einige Bemühungen, die es wert sind, nicht in Vergessenheit zu geraten. Dazu gehören ohne Zweifel die Instrumentationen von Schönberg und Webern.

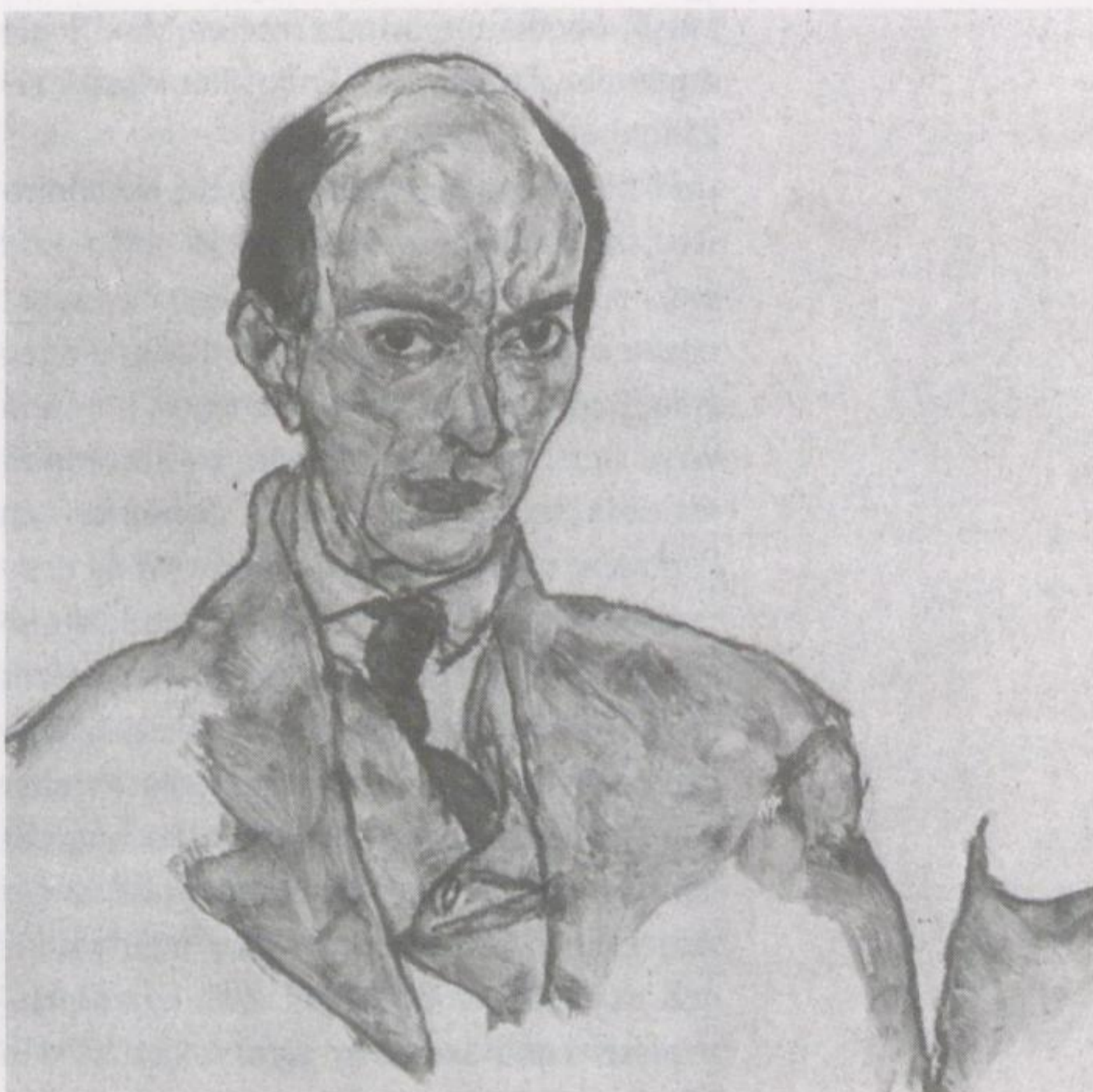
Die natürliche Mundpflege
VON  *Bombastus*

Für eine gesunde Mundflora!

in Ihrer Apotheke



Bombastus Werke GmbH
Wilsdruffer Straße 170 · 01705 Freital
Telefon: 03 51 / 6 58 03 - 0



Der Kreis um **Arnold Schönberg** beschäftigte sich immer wieder mit der Musik Bachs, insbesondere der Meister selbst und einige seiner Schüler. Schönberg begründete seine Absicht Bachwerke zu orchestrieren folgendermaßen: „Wir brauchen: Durchsichtigkeit um durchschauen zu können – All das ist ohne Phrasierung nicht möglich ... sie hat: 1. Die Gewichtsverhältnisse der Linie richtig zu verteilen; 2. Die motivische Arbeit teils zu enthüllen, teils zu verschleiern; 3. Die gegenseitige dynamische Rücksichtnahme jeder Stimme auf alle und auf den Gesamtklang (Durchsichtigkeit) zu bewirken. – Und noch manches andere. – Ich glaube somit: das Recht zur Transkription wird hier zur Pflicht.“ Schönberg bezog sich damit vornehmlich auf Orgel- und Klaviermusik, die solche Differenzierungen naturgemäß nicht vollständig leisten konnte. So schienen ihm

Porträt von
Egon Schiele

geb. 13.9.1874

in Wien;

gest. 13.7.1951

in Los Angeles

1901 Berlin; 1903 Wien

1911 Berlin; 1917 Wien
(Entwicklung der
Zwölftonmusik)

1925 Meisterklasse für
Komposition in Berlin

1933 Emigration über
Frankreich in die USA

die Klangfarben des Orchesters wesentlich geeigneter, den Stimmenverlauf in einem „kontrapunktischen Gewebe“ zu verdeutlichen.

Bereits 1909 trieb Schönberg vorbereitende Studien in den „Fünf Orchesterstücken“ op. 16. Dort verwirklichte er im dritten dieser Stücke – betitelt „Farben“ – die in seiner Harmonielehre behandelten „Klangfarbenmelodien“. Dabei nimmt die Instrumentierung dem Dirigenten Aufgaben der Interpretation ab, einzelne Stimmen hervortreten zu lassen und andere zurückzunehmen. 1922 bearbeitete Schönberg die Choralvorspiele „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654) und „Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“ (BWV 667), 1928 aber wendete er sich Bachs **Präludium und Fuge Es-Dur** für Orgel (BWV 552) zu und instrumentierte das Werk für großes Orchester.

Das Originalwerk Bachs entstammt dem dritten Teil der sogenannten „Clavier-Übung“ und ist dort zusammen mit 23 Choralvorspielen im Jahre 1739 erschienen, das Präludium als Einleitungstück, die große „Tripelfuge“ als Abschluß. Später wurde diese gesamte Sammlung auch gern als „Orgelmesse“ bezeichnet. „Clavier-Übung“ nannte Bach seine auf fünf gedruckte Hefte angelegte Sammlung von sehr unterschiedlichen und aus verschiedenen Zeiten stammenden Klavier- und Orgelstücken. Dazu gehören neben mehreren Partiten, Duetten und Choralvorspielen auch das berühmte „Italienische Konzert“ und die „Goldberg-Variationen“. Da zu Lebzeiten Bachs die meisten seiner Werke nur handschriftlich verbreitet wurden und nur wenige Sachen, einige späte Werke wie das „Musikalische Opfer“ (BWV 1079, 1747), die sogenannten „Schübler-Choräle“ (BWV 645 – 650, nach

Aufführungsdauer:
ca. 10 Minuten

Der Begriff „Tripelfuge“ (lat. „fuga triplex“, 3fache Fuge) kennzeichnete in der Bachzeit eine besonders umfangreiche Fuge, deren drei Themen abschnittsweise eingeführt und in allmählicher Steigerung miteinander verbunden werden. Neben dem o. g. Werk komponierte Bach außerdem nur noch „Contrapunktus“ 8 und 11 aus der „Kunst der Fuge“ nach diesem Schema.

1746, eventuell erst 1750) und die „Kunst der Fuge“ (BWV 1080, 1750/51) überhaupt gedruckt werden konnten, ist es durchaus als eine Besonderheit zu werten, daß es die Hefte der „Clavier-Übung“ waren, die erstmals im Druck veröffentlicht wurden. Auf alle Fälle können wir davon ausgehen, daß gerade diese Werke einen gewissen Verbreitungsgrad erlangt haben und durchaus zu des Schöpfers Ruhm beigetragen haben können. Bach selbst war übrigens bei den sechs Partiten aktiv an der Gravur der Notenplatten beteiligt. Sie waren schon einzeln ab 1726 erschienen, bevor sie als Teil 1 und „Opus 1 in Verlegung des Autoris“, 1731 in der Sammlung erneut auf den Markt kamen. Der Selbstverlag (mit teilweiser Selbstherstellung) war derzeit durchaus üblich und auch notwendig, denn es existierte – außer den Kupfersticharbeiten einiger Notenstecher – noch kein wirklich funktionierendes Musikverlagswesen in Deutschland. Dieser Druck der „Clavier-Übung“ beweist auch, daß Bach die Stücke für besonders wichtig hielt, auf alle Fälle für so gut verkaufbar, daß daraus Gewinn zu schlagen wäre. Auf den Berichten der Bachsöhne fußend schwärmte Forkel in seiner Bach-Biographie: „Man hatte noch nie solche vortreffliche Klavierkompositionen gesehen und gehört. Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen.“

Das Präludium und die Fuge in Es-Dur aber gehört nach wie vor zu den herausragenden Werken der gesamten Sammlung, sofern man überhaupt glaubt, unter den vielen herausragenden Werken einem einzelnen ein solches Prädikat zugestehen zu müssen. Albert Schweitzer beschrieb in seiner Bach-Monographie das Werk folgendermaßen: „Das Präludium in Es dur, das die großen

Choräle einleitet, versinnbildlicht die göttliche Majestät. Die Tripelfuge, die sie ausleitet, ist die Darstellung der Trinität [also die göttliche Dreifaltigkeit: Vater, Sohn und Heiliger Geist]. In drei unter sich verbundenen Fugen kehrt dasselbe Thema, aber jedesmal in anderer Persönlichkeit, wieder. Die erste Fuge ist ruhig und majestätisch, von einer absolut gleichmäßigen Bewegung getragen; in der zweiten tritt das Thema in einer Verhüllung auf und wird nur zuweilen in seiner wahren Form kenntlich, als sollte dadurch angezeigt werden, daß das Göttliche irdische Gestalt annahm; zuletzt, in der dritten, zieht es in einem Sturme von Sechzehnteln dahin, als führe das pfingstliche Sausen und Brausen vom Himmel einher.“

Nicht ein solcher exegetischer Exkurs wird Schönberg gereizt haben, gerade dieses Werk zu orchestrieren, sondern der dem Werk innewohnende kompositorische Extrakt, die komplizierte Marterie einer solchen „Triplex“, der Dreifach-Fuge, die Bach in aller Großartigkeit zum Leben erweckt hat.



RHOEFFENES

HIGHEND AUDIO

BARLACHSTRASSE 8 · 01219 DRESDEN
DO./FR. 13 - 20 UHR · SA. 11 - 16 UHR

PHONE: 0351 / 47 21 360
WWW.OFFENESOHR.COM

SEGA PFURH WILLI WORTK.

Anton von Webern (das Adelsprädikat legte er 1918 ab) war der vermutlich begnadetste Schüler von Arnold Schönberg. Er blieb seinem Lehrer zeitlebens treulich verbunden. Gemeinsam mit Alban Berg hatte er 1904 bei Schönberg begonnen, in die Kompositionsgeheimnisse einzudringen. Er hat schließlich die radikalsten Konsequenzen aus Schönbergs Zwölftontechnik gezogen, und sein nicht allzu umfangreiches Werk galt nach dem Zweiten Weltkrieg als der eigentliche Ausgangspunkt für das sogenannte serielle Komponieren. Aber die Hauptbedeutung Weberns liegt in seinem eigenen Werk, dessen Esoterik ihn auch heute noch zu einem seltenen Gast im Konzertsaal macht. Das konzentrierte Hören, das seine Musik am Rande der Stille verlangt, widerspricht unserer Zeit, die von leicht konsumierbarer Musik förmlich überschwemmt und dadurch vereinnahmt wird.

Webern hatte ähnliche Absichten wie sein einstiger Lehrer, als er sich der sechsstimmigen Fuge aus Bachs „Musikalischem Opfer“, dem **Ricercata à 6 voci** zuwendete, um das Werk zu orchestrieren.

Wir erinnern uns sicherlich an die vielfach erzählte Begebenheit, wie der schon alte, inzwischen 62jährige Bach im Jahre 1747 beim „Alten Fritz“ – damals erst 35 Jahre alt – in Potsdam war und dort über ein Thema, das der König eigenhändig vorgegeben hatte, am Cembalo eine wunderbare Fuge extemporiert haben soll, dergestalt, „daß nicht nur Se. Majest. Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden“. Bach schrieb



Anton Webern,
Zeichnung von
Hildegard Jone,
einer Lyrikerin, aus
deren Texte Webern
mehrere Lieder
geschaffen hat

Aufführungsdauer:
ca. 8 Minuten

geb. 3.12.1882
 in Wien;
 gest. 19.9.1945
 (erschossen von einem
 amerikanischen
 Soldaten) in Mittersill
 bei Salzburg

1902 Studium der
 Musikwissenschaft

1904 – 08
 Kompositionsschüler bei
 A. Schönberg

ab 1913 mehrere
 Kapellmeisterpositionen

ab 1927 Dirigent und
 Fachberater für Neue Mu-
 sik am österr. Rundfunk

lebte während der
 Nazizeit in dürftigen
 Verhältnissen ohne
 öffentliche Tätigkeit

Ricercare oder Ricercata
 (ital. von ricercare, su-
 chen, ausfindig machen)

ist eine der ältesten
 selbständigen Arten von
 Lautenmusik und meinte
 ursprünglich das Ein-
 stimmen der Saiten
 („Aufsuchen“ und prae-
 ambelartige Intonieren).
 Später nannte man so
 die besonders kunstvolle
 und dichte kontra-
 punktische Arbeit einer
 komplizierten Fuge
 („Suchen des Themas“).

kurz nach seiner Rückkehr aus Potsdam
 mehrere Stücke über das sogenannte „Kö-
 nigliche Thema“ nieder, darunter auch das
 sechsstimmige Ricercare, wohl das satteste
 Fugengewebe, das je unter seinen Händen
 entstanden ist. Bach ließ alles in Kupfer ste-
 chen und widmete das gedruckte Exemplar
 dem König als ein „Musicalisches Opfer“,
 welches das „Thema Regium“ behandelt.

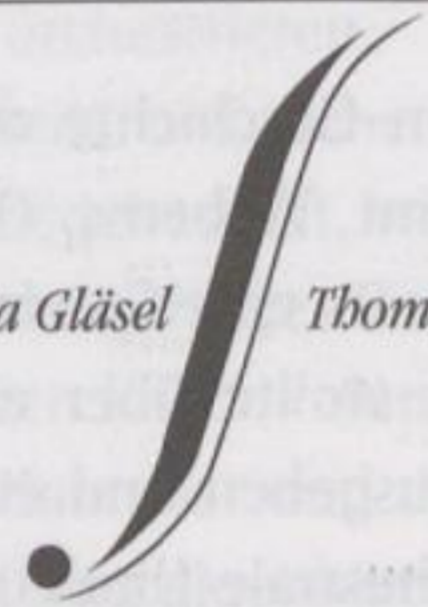
Offensichtlich aber war es Bach nicht genug,
 höchst kunstvoll zu komponieren, er ging
 noch einen Schritt weiter und schuf ein
 geistvolles Akrostichon auf RICERCAR (griech.,
 eigentlich ein Gedicht, in dem die Anfangs-
 buchstaben, -silben oder -wörter der Vers-
 zeilen oder Strophen ein Wort oder einen
 Satz ergeben). Er überschrieb diese Fuge
 „Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica
 Arte Resoluta“ (Das vom König aufgetra-
 gene Thema und einiges mehr auf canoni-
 sche Art ausgeführt).

Natürlich wollte Bach demonstrieren, wie
 sehr er sein Handwerk beherrschte. Am
 7. Mai 1747 fand dieses musikalische Tref-
 fen in Potsdam statt, und bereits am 7. Juli
 ließ Bach seine Gabe an den König abgehen.
 Komposition und Stich hatten also nicht
 einmal zwei Monate in Anspruch genom-
 men.

In der wechselhaften Geschichte der Bach-
 Bearbeitungen nimmt Weberns Orchester-
 fassung dieses Ricercars eine Sonderstellung
 ein. Der Komponist wollte über eine reine
 Orchestrierung hinausgehen und eine moti-
 visch orientierte orchestrale Umdeutung des
 Werkes vornehmen. So versuchte er, das
 kunstvolle Bachsche Stimmengewirr unter
 dem Blickwinkel der eigenen Stilistik zu be-
 trachten und auf der Grundlage einer stren-
 gen motivischen Gliederung eine Art klin-
 gende Analyse zu verfertigen. Schon zu Be-

ginn des Werkes werden die einzelnen Teile des Themas beinahe in Einzeltöne zerlegt und in einer derart aufgespaltenen, ja gebrochenen Gestalt drei Instrumenten zugeordnet (dort Posaune, Horn, Trompete) und unterschiedlich phrasiert. Dieses Prinzip wird beibehalten während aller zwölf Themeneinsätze, jedoch mit wechselnden Instrumenten je nach Stimmlage. Nicht in gleicher Strenge, doch stets nach dem Prinzip motivischer Aufsplitterung sind auch die Gegenstimmen und die Zwischenspiele instrumental zugeordnet. „Meine Instrumentation versucht“, schrieb Anton Webern an Hermann Scherchen 1938, „den motivischen Zusammenhang bloß zu legen. Das war nicht immer leicht. Natürlich will sie darüber hinaus andeuten, wie ich den Charakter des Stückes empfinde; dieser Musik! Diese endlich zugänglich zu machen, indem ich versuchte, darzustellen ..., wie ich sie empfinde, das war der letzte Grund meines gewagten Unternehmens!“

Die Uraufführung erfolgte 1935 in London durch das Orchester der BBC unter Leitung des Komponisten.



Gundula Gläsel *Thomas Gläsel*

Geigenbaumeister

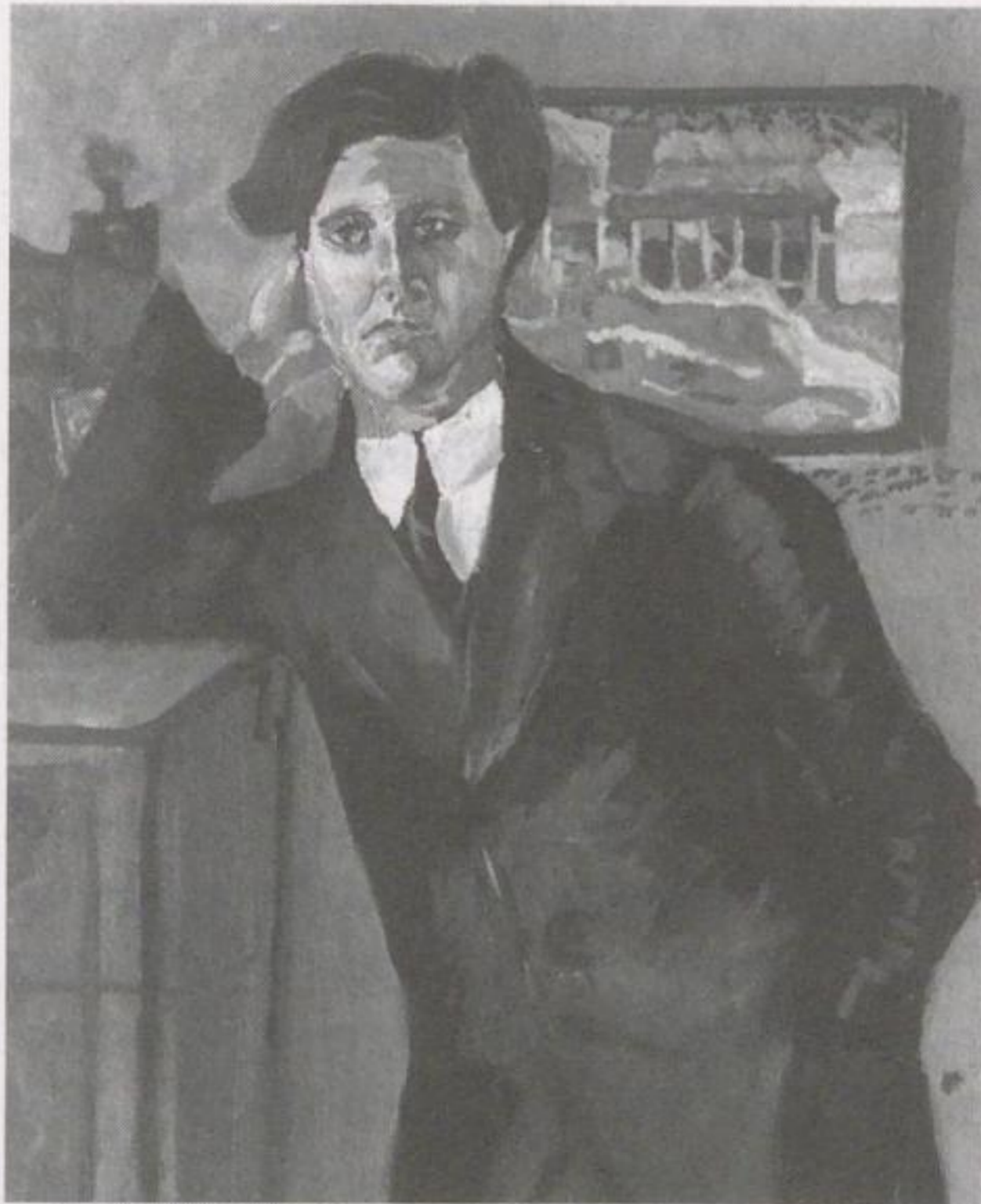
Alte und neue Streichinstrumente
Neubau von Meisterinstrumenten
Reparaturen und Restaurationen
Schülerinstrumente
Bögen und Leihinstrumente

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

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

Alban Berg

Alban Berg,
der Komponist
des Violinkonzerts
"Dem Andenken
eines Engels";
Gemälde (Ausschnitt)
von seinem Lehrer
Arnold Schönberg
(1910)



In unserer Musikkultur nimmt zwar Arnold Schönberg eine herausragende Stellung ein, doch seine Kompositionen werden eher selten gespielt. Vielmehr wird sein Name gern in Verbindung gebracht sowohl mit der „Erfindung“ der sogenannten „Zwölfton-Musik“ als auch – wirklich in gleichem Atemzug – als Lehrer zahlreicher, für die Entwicklung der Neuen Musik bedeutender Schüler, darunter neben Anton Webern auch Alban Berg. Der Lehrer hat zwar diese beiden Schüler überlebt, doch gelten deren Werke als direkte Fortsetzung der Innovationen Schönbergs.

Schönberg hat zu allen Zeiten, auch noch im Exil in Amerika unterrichtet. Zu seinen namhaftesten Schülern gehörten neben Berg und Webern auch Hanns Eisler, Hans Erich Apostel, Hanns Jelinek, Ernst Kenek, Egon Wellesz und John Cage.

Und diese Neuerungen waren so gewaltig, daß man sie für die Entstehung der musikalischen Moderne verantwortlich machen muß. So ist Alban Bergs eigenes Schaffen unzweifelhaft mit dem seines Lehrers verknüpft. Dies allerdings nicht im Sinne einer epigonalen Abhängigkeit, dazu war Berg viel

zu kreativ und individuell schöpferisch begabt, sondern als Träger dieser neuartigen Kompositionstechnik, dem Übergang zur sogenannten Atonalität.

Schönberg war der erste Komponist, der ganz radikal mit dem überkommenen System der Dur- und Molltonarten gebrochen hat, das immerhin seit der Renaissance die abendländische Musik beherrscht hatte. Es scheint, als sei mit ihm ein althergebrachter Bann aufgehoben, die Bindung an eine Grundtonart. Freizügige Bewegungen des musikalischen Materials in einem stark erweiterten tonalen Raum hatten Strauss und Mahler längst schon versucht. Sie waren ihrerseits sogar Wege gegangen, die vor ihnen noch niemand beschreiten wollte oder konnte, nicht einmal Richard Wagner, der sich seinerseits schon erstaunlich weit vorgewagt hatte. Doch den eigentlichen Tonraum, die Direktbezogenheit aller harmonischen Gebilde aufeinander, hatten auch sie nicht verlassen können. Da die sogenannte „Atonalität“ aber nicht nur die traditionelle Klanghierarchie, sondern auch die darauf beruhenden Formgesetze außer Kraft setzte, suchte Schönberg nach einem neuen Prin-

geb. 9.2.1885 in Wien;
gest. 24.12.1935 in Wien

1900 autodidaktische
Kompositionsversuche

1904 - 06 Beamter im
Verwaltungsdienst,
parallel dazu erster
Kompositionsunterricht
bei A. Schönberg
(bis 1910)

1921 Fertigstellung der
Oper „Wozzeck“

1928 - 34 Arbeit an
der Oper „Lulu“

1935 Violinkonzert

B u s i n e s s - L u n c h - B u f f e t

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

zip, das musikalische Zusammenhänge sicher strukturieren und neu ordnen konnte. Es lag ihm völlig fern, in absolute Willkürlichkeit zu verfallen, alles gegen alles beliebig austauschen zu wollen. Er versuchte dem eine strenge Regel entgegenzustellen, ein anderes Regelwerk sicherlich, als es die alten Meister z. B. für die Kontrapunktik festgelegt hatten, aber ebenso ernsthaft und konsequent. So entwickelte er die Kompositionstechnik „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“.

Ein solcher Verzicht auf die über Jahrhunderte entwickelte funktionale Tonalität, die gleichsam als ein musikalisches Naturgesetz gegolten hatte, war ein Schritt von unerhörter Radikalität und einer großen bedeutungsschweren Folgekraft. Aber Schönbergs Radikalismus war nicht aus Lust an der Zerstörung eines lange bestehenden musikalischen Systems schlechthin entstanden, sondern aus dem konsequenten Zuendedenken historischer Entwicklungstendenzen. Somit waren seine Neuerungen keine aus Originalitätssucht oder aus Eitelkeit inszenierten Willkürakte. Schönberg ließ sich von einem unglaublichen, vielleicht sogar propheti-

ZOUNDHOUSE

DRESDEN

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

Musikinstrumente & Zubehör
Musikelektronik & Service

schen Sendungsbewußtsein leiten, seine Erkenntnisse sowohl in eigenen Werken kompromißlos umzusetzen, als sie auch über seine Schüler zu verbreiten. „Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen“, und dieses Müssen machte ihn stark gegen alle Anfeindungen, derer es alsbald viele gab. Schönberg begriff seine Kunst, die Musik, als etwas Lebendiges, das wachsen und sich entwickeln muß. Musik ist meist als eine Spielerei mit Tönen verstanden worden, „als eine Folge gefälliger sinnlicher Reize“, wie Adorno meinte, die sich „dem bequemen Hören“ präsentiere. Musikalische Gedankenarbeit diene aber dazu, so Schönberg, den Erkenntnischarakter der Kunst auch in der Musik durchzusetzen. Musik solle nicht mehr erbaulich sein und „schmücken“, sondern „wahr“ sein und endlich ernst genommen werden.

Diese Musik eines Schönbergs und eines Bergs aber gilt uns, die wir längst glauben, mit vielerlei Varianten der „Neuen Musik“ konfrontiert worden zu sein und uns in mancherlei hineingehört und an etliches gewöhnt zu haben, heute noch als schwierig zu verstehen. Wir sehen, vermutlich aus Unkenntnis über diese Kompositionsmethode, in solchen Tonschöpfern immer noch diejenigen, die höchst willkürlich mit musikalischem Material umgehen und absichtsvoll die Schönheit in der Kunst zerstören. Schönberg aber lehrte seine Schüler, das Wahre in der Kunst zu suchen. Darin verstand er sich mit gleichgesinnten Freunden, den aufklärerischen Protagonisten der Wiener Moderne, z. B. Freud, Klimt, Kokoschka, Kraus, Mahler und anderen.

So also scheint es, als habe Schönbergs pädagogische Ausstrahlung mehr zu seinem eigentlichen Weltruhm beigetragen, als sein

eigenes Œuvre, als lebe er in seinen Schülern weiter. 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 ganz unmittelbar aufeinander beziehen und anstelle der traditionellen Tonleiter die kompositorische Basis bilden und – durch kontrapunktische Kunstgriffe variiert – alle horizontalen und vertikalen Intervallverhältnisse bestimmen, sowohl die Melodik als auch die Harmonik (Zusammenklänge) konstituieren. Deshalb haben sich auch viele Komponisten – angefangen bei Schönberg und seinen Schülern – strikt dagegen verwahrt, von „atonaler“, d. h. von nicht tonaler Musik zu sprechen, denn die Töne dieser Reihen beziehen sich ja aufeinander in einem sehr direkten Verhältnis, gruppieren sich lediglich nicht – wie früher – um ein harmonisches Zentrum. „Atonalität“ aber war zu einem Sammelbegriff, geradewegs zu einem Synonym für „Unmusik“ geworden.

Alban Berg errang seine ersten Erfolge als Komponist in Konzerten von Schönbergs Schülerkreis. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs und Bergs Einberufung zum Militärdienst (Dezember 1915) unterbrach zwar die künstlerische Entwicklung, jedoch beschäftigte er sich bereits mit Büchners Dramenfragment „Woyzeck“. Er besaß – übrigens anders als Schönberg – ein untrügliches Talent zu Darstellung realistischer menschlicher Charaktere und fand in dem Stoff genügend Möglichkeiten, „viel und vielerlei

Musik zu machen“. 1922 war seine Opernfassung des Stücks unter dem Titel „Wozzeck“ abgeschlossen. Die Berliner Uraufführung (Dezember 1925) des Werks wurde für den Komponisten nicht nur zum eigentlichen Durchbruch, sondern gilt längst als ein Markstein in der Geschichte der Oper des 20. Jahrhunderts. Auch seine Oper „Lulu“, geschaffen, wenn auch selbst nicht vollendet, in seinen letzten Lebensjahren, gehört zu den großen Operschöpfungen der Neuen Musik. Immer nahm er Bezug auf „Schönbergs Zwölfton-Methode, baute jedoch seine Reihen dergestalt, daß vielfach traditionell-tonale Bezüge durchscheinen, was, verbunden mit starker Expressivität, seiner Musik eine unmittelbare ‚Fablichkeit‘ sicherte. Das gilt vor allem für die Kompositionen wie das aus seinem Todesjahr stammende **Violinkonzert** ‚Dem Andenken eines Engels‘ und für weite Teile der Oper ‚Lulu‘“ (Alfred Beaujean).

Aufführungsdauer:
ca. 28 Minuten

Dem Besucher das Wort!

In unserem Besucherservice im Kulturpalast liegt seit Mitte März ein

Besucher-Buch

aus. Ob am Tag beim Kartenkauf oder am Abend zum Konzertbesuch – jederzeit ist jetzt für unsere Besucher Gelegenheit, zu Wort zu kommen. Wir freuen uns, wenn Sie viele Hinweise, Wünsche, Anregungen eintragen. Möglicherweise kann nicht jeder persönliche Wunsch erfüllt werden, aber wir werden uns bemühen, schnell auf Ihre Anregungen zu reagieren. Die Eintragungen werten wir regelmäßig aus.

Scheuen Sie sich also nicht: Greifen Sie zur Feder! Ob zu Ihrem letzten Konzerterlebnis oder zum Umbau des Kulturpalastes zur Philharmonie – jede Notiz von Ihnen ist uns wichtig!

Der nachfolgende Abschnitt ist entnommen
„Harenberg Konzert-
führer“, S. 103/104
(Alfred Beaujean)

Im Februar 1935 bat der amerikanische Geiger Louis Krasner Alban Berg um die Komposition eines Violinkonzerts, dessen Ausführungsrechte für eine gewisse Zeitspanne ihm allein zufallen sollten. Berg nahm den Auftrag um so lieber an, als die Verfemung seiner Musik in Hitlers Deutschland ihn in schwere wirtschaftliche Probleme gestürzt hatte. Aber erst ein schmerzliches persönliches Erlebnis gab den entscheidenden schöpferischen Impuls: der Tod der 18jährigen Manon Gropius, der Tochter Alma Mahlers aus ihrer Ehe mit dem Architekten Walter Gropius, am 22. April 1935.

Die Komposition ging in einer Schnelle vor sich, die für Berg, der an einem Orchesterwerk mehrere Jahre zu arbeiten pflegte, völlig untypisch war. Bereits am 11. August lag das Werk fertig vor. Vielleicht wollte er die durch die Komposition notwendig gewordene Unterbrechung seiner Arbeit an der „Lulu“-Oper nicht zu lange ausdehnen, vielleicht spürte er auch insgeheim, „keine Zeit“ mehr zu haben, fünf Monate später war er bereits tot.

Das Stück, das zu Bergs „Requiem“ werden sollte – er hat es nicht mehr hören können –, ist in mancher Hinsicht geheimnisumwittert. Dies und auch der tonale Bezüge gestattende Aufbau der zugrundeliegenden Zwölftonreihe hat zur raschen Verbreitung des Konzerts beigetragen. So wurde es nach dem Zweiten Weltkrieg zum meistaufgeführten Orchesterwerk des Komponisten. Fast alle bedeutenden Violinvirtuosen haben das Konzert in ihrem Repertoire.

Violinkonzert

Zur Musik

Bergs Komposition ist das erste Solokonzert in strenger zwölftöniger Strukturierung und steht zugleich in der Tradition des spätromantischen Konzerts. Die dem Ganzen zugrundeliegende Zwölftonreihe besteht aus den aufsteigenden Dreiklangfolgen von g-Moll (g-b-d), D-Dur (d-fis-a), a-Moll (a-c-e) und E-Dur (e-gis-h) – wobei jeweils der Endton eines Dreiklangs mit dem folgenden Grundton zusammenfällt – sowie drei Ganztonschritten (cis-dis-f) am Ende. Die Ganztonschritte bilden auch den Anfang des Chorals „Es ist genug“ aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ von Johann Sebastian Bach, den Berg in den Schlußteil seines Werks montierte. Obwohl das Violinkonzert höchste spieltechnische Ansprüche stellt, steht das virtuose Element nicht im Vordergrund, vielmehr ist die Solostimme mit dem durchsichtig gehaltenen Orchesterpart sinfonisch verwoben. Die beiden Sätze sind in je zwei Teile untergliedert.

Ohne daß es sich um Programmmusik, etwa im Sinne der Sinfonischen Dichtung „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss handelt, scheint doch ein geheimes „Programm“ durch. Das nach improvisatorisch wirkenden Quintfolgen des Beginns einsetzende lyrische, dreiteilige Andante, in dem die Solovioline bald pianissimo die zwölftönige Reihe exponiert, darf als Spiegelbild der Jugend und Reinheit der jungen Manon Gropius verstanden werden. Das ohne Unterbrechung folgende Allegretto mit seinen Walzer- und Ländler-Anklängen ist ein fünfgliedriges Scherzo mit zwei Trios. Doppelgriffe und weite Intervallsprünge des Soloinstruments suggerieren unbeschwerte Freude am Leben.

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Katastrophe tritt im ersten Teil des zweiten Satzes ein, dessen Mittelteil eine große Kadenz einnimmt. Die Todeskampf-Dramatik kulminiert schließlich in herausgeschleuderten Clustern der Töne 1 bis 9 der Reihe im vollen Orchester. Dann setzt in den Holzbläsern leise der Bach-Choral ein, der von der Solovioline aufgegriffen wird. Zwei Variationen des Chorals, zu dem schließlich eine elegische Kärntner Volksweise hinzutritt, die bereits im ersten Satz aufschien, führen zur Coda. Die Musik nimmt den Ausdruck erdenferner Verklärung an und entschwindet in polytonaler Verschränkung von g-Moll und B-Dur, wobei die Solovioline nur noch leere Saiten erklingen läßt.

Das CARUS Ensemble spielt

Philharmoniker in verschiedenen Besetzungen

6. Kammerkonzert der Dresdner Philharmonie im Kronensaal des Schlosses Albrechtsberg

20.5.2001, 19.00 Uhr

Nonette von Bohuslav Martinu und Louis Spohr

Friedhelm Rentzsch Streichquartett (1999) Uraufführung

Wiederaufbau-Konzerte in der Unterkirche der Frauenkirche

23.6.2001, 20.00 Uhr

Musik für Klavier und Bläser

Wolfgang Amadeus Mozart Klavierquintett Es-Dur KV 452

Ludwig van Beethoven Klavierquintett Es-Dur op.16

Konzert im Festsaal des Schlosses Siebeneichen

24.6.2001, 20.00 Uhr

Musik für Klavier und Bläser

Wolfgang Amadeus Mozart Klavierquintett Es-Dur KV 452

Ludwig van Beethoven Klavierquintett Es-Dur op.16

Kartenreservierungen: Börse Coswig, Tel. 0 35 23/70 01 86

— [*Europas erstes Porzellan. Nur an den ersten Adressen.*] —



Meissen

Sammlung täglich geöffnet

Besuchen Sie unsere Dresdner Fachgeschäfte. Wir bieten Ihnen ein repräsentatives Sortiment Meissener Porzellan für den exklusiv gedeckten Tisch, Figuren aus drei Jahrhunderten und Geschenke in verschiedenen Preislagen.

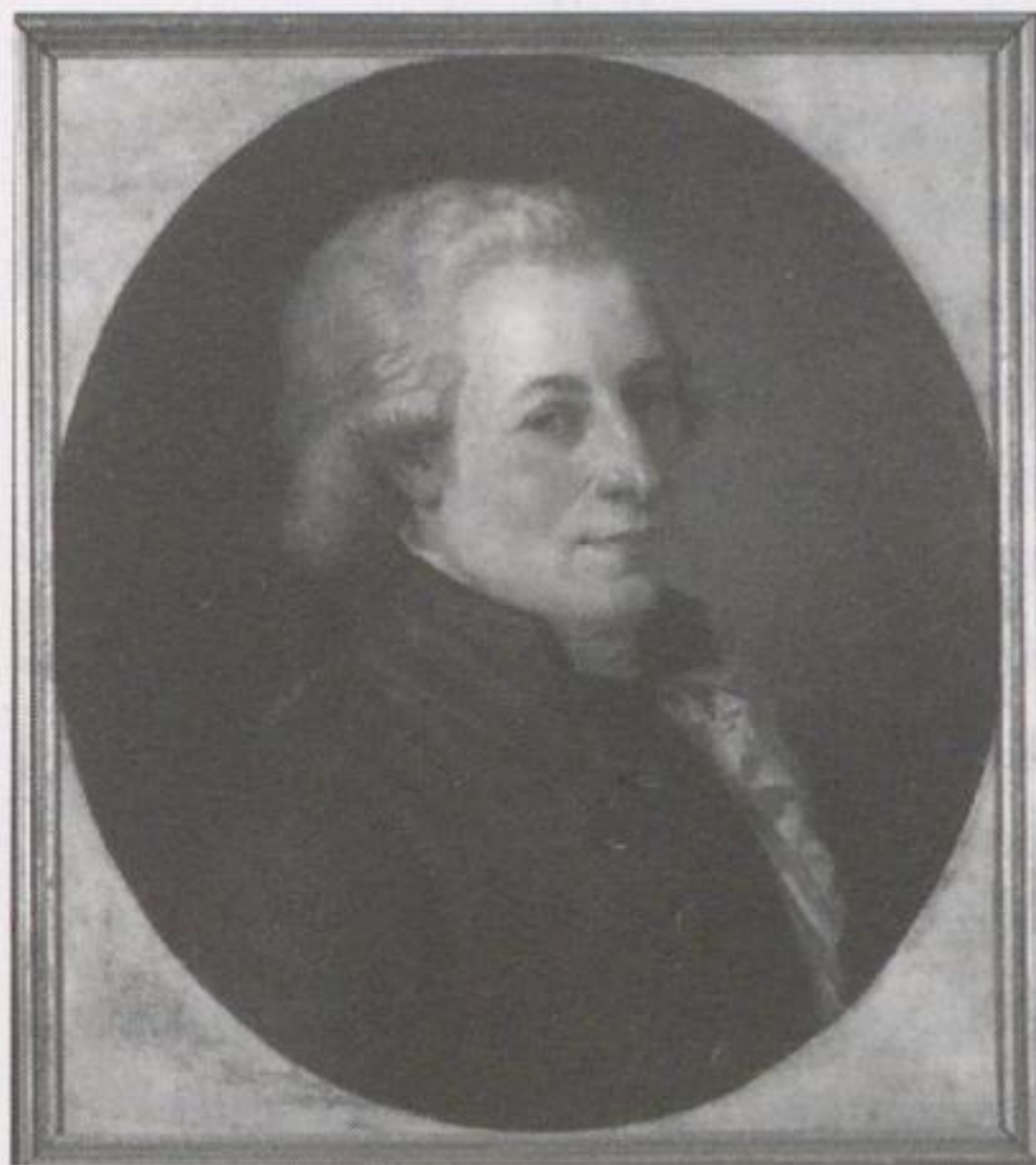
Meissener Porzellan® im Hause Karstadt

Prager Straße 12, 01069 Dresden
Tel. (0351) 4 90 68 33

Meissener Porzellan® am Fürstenzug

Hotel Hilton Dresden
An der Frauenkirche 5
01067 Dresden
Tel. (0351) 8 64 29 64

Wolfgang Amadeus Mozart



Wolfgang Amadeus
Mozart;
Ölbild (1790)
Kopie (Ausschnitt) nach
Anton Wilhelm Tischbein
(1884)

Im Leben von Wolfgang Amadeus Mozart gab es wohl nur zwei Orte, die für ihn wirklich schicksalsentscheidend werden sollten, das waren seine Heimatstadt Salzburg und das große Wien, die Kaiser- und Musikstadt mit all ihren Vergnügungsstätten, dem kunst sinnigen Adel und den vielen Möglichkeiten, sich als Komponist einen Namen zu machen. Alle anderen Städte, die Mozart auf seinen vielen Reisen besucht hatte – darunter die bedeutendsten Kulturzentren Europas –, gaben ihm zwar viele künstlerische Anregungen, auch so manche Hoffnung auf Veränderung seines dienstlichen Alltags, konnten aber seine geheimen Wünsche auf eine bessere Anstellung nicht erfüllen. Und auch Wien nahm ihn nur auf, weil er sich schließlich, als er selbst nicht mehr weiterwußte, auf das Abenteuer eines freien, völlig unabhängigen Lebens eingelassen hatte. Salzburg – so schien es lange Zeit – hielt den jungen Mozart auf ewig fest, als sei er dort gefangen, angeschmiedet, und ein endgültiges Entkommen aus dieser ungeliebten Stellung sei ihm nicht möglich. Doch in Salzburg hatte sein Leben begonnen, und dort sind seine Wurzeln zu suchen. Mit 13 Jahren schon hatte er dort eine Anstellung gefunden, wenn auch nur als dritter, allerdings unbesoldeter Konzertmeister der Hofkapelle. Drei Jahre später, unter dem neuen Dienstherrn, dem Fürsterzbischof Colloredo, wurde ihm ein Jahresgehalt aus-

gesetzt. 1778 aber konnte er sich schon Hoforganist nennen. Die künstlerische Ausbeute der Salzburger Zeit war für ihn groß. Er komponierte viel für seinen Auftraggeber. Doch die menschlich-beruflichen Verhältnisse zu seinem Dienstherrn verschlechterten sich zusehends. Und ein solcher junger hochbegabter Mann, der die Welt gesehen und überall Erfolge hatte, saß in Salzburg fest, mußte tun, was andere wollten und war – richtig betrachtet – nicht mehr als ein Diener seines Herrn, völlig abhängig und auch künstlerisch eingeeignet. Mozarts Sehnsucht wuchs, der kleinbürgerlichen, engstirnigen Heimat den Rücken zu kehren. Immer wieder kam es zu Reibereien mit seiner Obrigkeit und immer wieder zu Versuchen, das Glück anderswo zu finden. Salzburg war ein zu kleiner Platz für ein Genie, das – unter anderem – große Opern schreiben wollte. Der Fürsterzbischof bedurfte keines Genies, sondern lediglich einiger pflichtgetreuer Musikbeamter, die nicht ständig Urlaub im Kopfe hatten und seiner Musik wenig nutzen konnten, wenn sie immer an anderen Orten auftreten wollten. So gewannen schnell kalte Abneigung auf seiten des Erzbischofs die Oberhand und steigende, weil unterdrückte Gekränktheit und zunehmender Haß auf Mozarts Seite. Daß es schließlich zum Abbruch in Salzburg, zu einem rigorosen Ende der ungeliebten Dienstbeziehung zwischen Herrn und Diener kommen mußte, scheint auf der Hand zu liegen, ebenso, daß Mozarts Weg geradewegs in eine vermeintliche Freiheit nach Wien führte. Das war 1781. In Wien nun fand Mozart eine neue Heimat, aber keine feste Anstellung. Aber die Adelshäuser hatten sich ihm nach und nach aufgetan. Er fand Anerkennung als Klavierspieler und -lehrer, und

geb. 27.1.1756
in Salzburg;
gest. 5.12.1791 in Wien
musikalische Ausbildung bei Vater Leopold
1763 – 66 mehrere Reisen als Wunderkind durch Westeuropa bis nach Paris und London
1769 – 73 drei Italienreisen
1769 unbesoldeter, 1772 besoldeter
Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle
1777 – 79 Parisreise
1779 Hoforganist in Salzburg
1781 Wien
1782 Heirat mit Constanze Weber
1787 zwei Reisen nach Prag (Uraufführung „Don Giovanni“); kaiserlicher Hofkomponist (als Nachfolger Glucks)
1789 Reisen nach Dresden, Leipzig, Potsdam, Berlin
1791 Pragreise („Titus“)

als Komponist veranstaltete er „Akademien“, also Konzertveranstaltungen auf eigene Kasse. Er schien glücklich zu sein. In rascher Folge entstanden Kammermusikwerke und Klavierkonzerte, oftmals Auftragswerke für seine aristokratischen Freunde oder den eigenen Gebrauch. Auch mit der Oper hatte er Glück, brachte nach seinem Münchener „Idomeneo“ (1781) in Wien „Die Entführung aus dem Serail“ (1782) höchst erfolgreich heraus.

Um 1785, als knapp 30jähriger, stand Mozart auf dem Zenit seines Ruhms. Doch bereits sein „Figaro“ wurde 1786 in Wien nicht mehr so herzlich aufgenommen. Der „Don Giovanni“ gar – heute eine der wichtigsten Opern Mozarts – fand in Wien weniger Resonanz als noch vorher in Prag (1787). Das Publikum wendete sich zunehmend von Mozarts Art zu komponieren ab, wollte den entschiedenen „Hang für das Schwere und Ungewöhnliche“ – wie merkwürdig uns das heute auch klingen mag – nicht mehr teilen, auch wenn „große und erhabene Gedanken, die einen kühnen Geist verraten“ zu bemerken seien. Und gerade jetzt versuchte er, so zu komponieren, daß sowohl Kenner als



Peschke

*01128 Dresden-Weißig
Hochlandcenter*

**Wir nehmen
uns für Ihre
Wünsche Zeit**

*01445 Radebeul-Ost
Dresdner Str. 78 A*

auch weniger anspruchsvolle Hörer „Satisfaktion erhalten“ könnten. Allerdings wollte er sich nun auch nicht mehr ausschließlich am reinen Vergnügen und dem Unterhaltungsbedürfnis der Hörer orientieren, sondern doch mehr persönlichen Vorstellungen und Empfindungen Raum geben, er ganz selbst sein oder es doch werden. Aber das Publikum wollte einem solchen Anspruch nicht ganz folgen. Mozart hatte als Komponist längst auch den Reiz der Neuheit verloren. Er lebte unter ihnen, die ihn anfangs sehr hofierten. Nun kannten sie ihn und hatten zur Genüge seine Kunst und Kunstfertigkeit genossen. Und jetzt war's denn wohl auch genug. Es gab längst andere Musik in Wien, leichtere, einfachere. Die war vielleicht bekömmlicher, ihnen besser verständlich und unterhaltender.

Bereits 1786 gab Mozart seine letzte eigene Akademie in Wien, und der einstige Publikumsliebbling von 1783/84 mußte im Sommer 1789 erleben, daß sich in die Abonnentenliste für ein geplantes Konzert nur noch ein einziger Musikfreund einschrieb: der Baron van Swieten, ein wahrer Freund und Gönner, der ihm einst die Bekanntschaft mit der vollkommenen Musik Bachs und Händels vermittelt hatte. Sollte das schon das Ende sein, das Ende eines immer weiter aufstrebenden Künstlers, eines Menschen, der es mit seiner Kunst wirklich ernst meinte? Wenigstens so ernst wie Haydn. Ja, Haydn! Der war ihm Freund. Der war ihm sogar Vorbild geworden. Mozart hatte ihm 1783 sechs Streichquartette gewidmet, mit deren Meisterschaft er dem Freunde seinen Dank dafür abtatten wollte, daß er von diesem gelernt hatte. Und Haydn wiederum hatte in Wolfgang Amadeus das große Genie erkannt, teilte dem Vater Leopold die bekannten Lo-

besworte mit: „Ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Nahmen nach kenne; er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft!“ Als dann aber die Kunde von auswärtigen Erfolgen Mozarts sich bis nach Wien herumgesprochen hatte, konnte man doch nicht so ganz umhin zu versuchen, ihn in den Mauern der Stadt zu halten. Bei Hofe überlegte man recht lange und hatte ihm endlich im Dezember 1787 „in Ansehung seiner in der Musik besitzenden Kenntniß und Fähigkeit, und sich hierdurch erworbenen Beifall, die besondere Gnade angethan, ihn zu allerhöchst Dero Kammermusikum aufzunehmen“, mit mäßigem Gehalt übrigens. Das war beinahe erniedrigend. Tänze sollte er dafür komponieren, wenn kaiserliche Feste und Feiern dies erforderten. Mozarts Traum, kaiserlicher Kapellmeister zu werden, ging nicht in Erfüllung. Diesen Posten bekam Antonio Salieri 1788 und ein Jahresgehalt von 2000 Gulden dazu. Für Mozart standen nur 800 Gulden bereit. Joseph Haydn war empört und wollte helfen. Auf ein Angebot, das er aus Prag für eine

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 Augsburgener Straße 1 01099 Alaunstraße 41		Die INNERE Form jedoch ist die BASIS für IHR Laufgefühl.	

Oper erhielt, antwortete er, für sich dankend ablehnend: „Denn könnt ich jedem Musikfreunde ... die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den teuren Mann festhalten – aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genies traurig, und gibt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben; weswegen leider so viel hoffnungsvolle Geister darnieder liegen. Mich zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagiert ist! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb ...“

Nun, beim Kaiser war er jetzt angestellt, doch nützte es ihm wenig. Notgedrungen schrieb er Bettelbriefe an seine Freunde, in denen er sich demütigen mußte. Wie bitter ihm dies gewesen sein wird, kann man sich vorstellen, bedenkt man, mit welchem Stolz, welchem Eifer und mit welchem Elan er sich dereinst, bevor er nach Wien kam, von Erniedrigungen frei gemacht hatte.

Während sich Mozart mit Problemen eines quälendes Alltags in Wien herumschlagen mußte, wuchs sein Ruhm im Ausland stetig. Er erhielt weiterhin Einladungen zu Konzerten. Mehrere Pragreisen (1787 und 1791) waren darunter, eine ausgedehnte Reise über Prag, Dresden und Leipzig nach Berlin (mit Hoffnung auf eine Anstellung am preußischen Hof, 1789) und eine Tournee nach Frankfurt (zur Kaiserkrönung), Mainz, Mannheim, München (1790). Überall begegnete man ihm mit Hochachtung, das ist „viel Ehre, aber wenig Geld“ (Brief an Constanze).

Seine Werke, vor allem seine Opern wurden in Europa gespielt. Und, was ebenso wichtig war, Mozart komponierte, schuf neue Werke, ließ sich niemals entmutigen. Er war ernster geworden und seine Musik inniger. Ein lichter Glanz begann zu strahlen, eine seltsam gelöst-beseelte Heiterkeit – nach innen gerichtet – begann zu leuchten, ließ aber immer noch die Lichter blitzen unter einem Schleier von Wehmut, die jedoch seine einstige Fröhlichkeit niemals zuzudecken vermochte. Großartige Werke entstanden in dieser Zeit. Die Opern „Titus“ und „Die Zauberflöte“ waren darunter. Die letzten, seine wirklich großen drei Sinfonien entstanden 1788 ohne eigentlichen Auftrag, ebenso die späte Kammermusik, darunter das wunderschöne Klarinettenquintett (1789). Das Klarinettenkonzert und das letzte Klavierkonzert B-Dur KV 595 datieren aus dem letzten Lebensjahr, nicht zu vergessen das Requiem-Fragment.

Mozart hatte sich immer wieder verschulden müssen, trotz anhaltend günstiger Einnahmen über die Verlage und geriet sowohl künstlerisch als auch menschlich in eine gewisse Isolation. So starb er 1791 verarmt, vereinsamt und restlos erschöpft. Aber er hatte mit seinen kaum 36 Jahren ein Lebenswerk hinterlassen, das sich sehen lassen kann, nicht nur quantitativ – 626 Nummern benennt allein das Köchelverzeichnis, doch es sind viel mehr mit allen Unternummern –, sondern auch der Qualität nach. Viel Großartiges ist dabei, zahlreiche Werke, die unsterblich geworden sind, die immer und immer wieder aufgeführt werden in niemals endenden Wiederholungsprogrammen. Und dazu zählen die letzten drei Sinfonien, die festlich-heitere Es-Dur-Sinfonie KV 543, die tief-ernst-schmerzliche Sinfonie in g-Moll KV 550

und die sieghaft-strahlende **C-Dur-Sinfonie**, die den Beinamen „Jupiter-Sinfonie“ erhielt (KV 551). Das sind Werke, die Mozart schuf, ohne jeden fremden Auftrag, ohne äußeren Anstoß, vielleicht auf eine günstige Aufführungsgelegenheit hoffend. Und noch eins: Mozart komponierte sie in dem unfaßbar kurzen Zeitraum eines einzigen Sommers – zwischen Ende Juni und Mitte August 1788 – trotz einer gerade in dieser Zeit wirtschaftlich sehr prekären Lage. Sollte es ein Zyklus werden, eine zusammengehörige Trias? Man weiß es nicht. Es ist darüber viel spekuliert worden, denn man kann durchaus übergreifende Zusammenhänge finden. Ob das beabsichtigt war? Diesen Individuen ist eines ganz gewiß gemeinsam: sie erheben einen ungewöhnlich hohen musikalischen Anspruch, weit über das hinaus, was zeitüblich war, aber auch über das, was der Komponist selbst bisher geschaffen hatte. Und sie ergänzen einander und sind in all ihrer Unterschiedlichkeit sehr wohl aufeinander zu beziehen, bilden auf diese Weise ein geschlossenes Opus.

Keine dieser drei Sinfonien ist vermutlich zu Mozarts Lebzeiten aufgeführt worden. Auch das ist ein Zeichen dafür, daß das Wiener Pflaster ungünstiger für den Meister geworden war, denn erhofft hatte er sicherlich, diese Werke aufführen zu können. Und doch ist gerade die „Jupiter-Sinfonie“ eine der bedeutendsten Schöpfungen Mozarts auf dem sinfonischen Gebiet, für ihn quasi ein Abschluß, für Nachfolger ein Anfang. Dieses Werk ist die erste wirklich monumentale Sinfonie einer längeren Traditionslinie, die ihren eigentlichen Höhepunkt dann erst im 19. Jahrhundert finden sollte mit den drei großen „B“: Beethoven, Brahms, Bruckner. Die gesamte kompositorische Erfahrung Mo-

Aufführungsdauer:

ca. 30 Minuten

Der Beiname „Jupiter“ stammt nicht von Mozart, sondern tauchte erst nach dessen Tod auf. Er wird mit dem englischen „Haydn-Förderer“ Johann Peter Salomon in Verbindung gebracht. Wie Jupiter – oberster Gott der Römer –, als Herrscher des Himmels und des Lichts, Kraft und Klarheit verkörperte, ist diese Sinfonie mit Recht als ein Gipfelpunkt in Mozarts Schaffen betrachtet worden, die sieghaft strahlende Zusammenfassung seiner Schöpfungen. Das mag Salomon wohl so gesehen haben, als er diesen Namensvergleich angestellt hat.

zarts ist hier zusammengefaßt, die von der Wahl der Themen und deren Verarbeitung bis zur harmonischen Ausgestaltung und Durchdringung reicht. Sein Streben nach gedanklicher Vereinheitlichung und zyklischer Geschlossenheit hat höchste Vollendung erfahren, ein Meisterwerk des Meisters, das seinesgleichen sucht.

Diese große C-Dur-Sinfonie ist nur zehn Tage nach der in g-Moll, am 10. August 1788, vollendet worden. Auch wenn es nicht belegt werden kann, daß Mozart dieses Werk (oder eines der beiden anderen) jemals selbst gehört hat, hätten sich doch mehrere Gelegenheiten ergeben, z. B. einzelne Sätze (so etwas war durchaus zeitüblich) auf den Reisen nach Frankfurt und Berlin oder auch in Wien selbst (16./17.4.1791 Konzert der Wiener Tonkünstlersocietät im Nationalhoftheater) in die Programme zu setzen. Nur eins scheint sicher zu sein, Mozart hat diese Werke nicht für die Schublade komponiert, auch nicht – wie einige frühere Forscher zu wissen glaubten –, der Welt sein sinfonisches Testament, ein „Vermächtnis für die Nachwelt“ oder „einen „Appell an die Ewigkeit“ (Alfred Einstein) hinterlassen wollen. Das wäre eine zu romantische Auffassung, die nicht in die Mozartzeit passen kann. Mozarts gesamtes musikalisches Tun war immer darauf gerichtet, eine Öffentlichkeit zu finden, seine Werke aufzuführen, auch wenn man sich in Wien immer weniger geneigt zeigte, ihn anzuhören.

Nach Mozarts Tod jedoch wurden alle drei großen Sinfonien sehr schnell bekannt, überall in Europa gespielt, sogar recht bald die Partituren gedruckt – noch sehr ungewöhnlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Und heute gehören sie zu den am meisten aufgeführten Sinfonien Mozarts.

Sinfonie C-Dur

Zur Musik

Ein zweigesichtiges, d. h. aus zwei gegensätzlichen Motiven gebildetes Thema eröffnet den Satz. Einem markanten Motiv (mit nach oben führenden Schleifern), fordernd, drängend, herrisch, folgt eine zart-beschwichtigende Kantilene. Und ein solcher Wechsel von Doppeldeutigkeit und -bödigkeit, von Kontrasten (mal sehnsuchtsvoll, mal heiter, mal kraftvoll, dann wieder licht) und Verbindlichkeiten durchzieht den gesamten Satz. Durch beständiges Gegen- und Miteinander in der Ausdeutung seiner musikalischen Gedanken gelingt dem Komponisten eine besondere Ausdrucksdichte und Lebendigkeit. Und alles geschieht in wohlproportioniertem, klassischem Ebenmaß.

Im langsamen Satz verzichtet Mozart auf Trompeten und Pauken. Die Intensität des Ausdrucks, die Tiefe der Empfindungen und die Ausgewogenheit der melodischen Gedanken rücken ihn in die Nähe von Beethovens Adagios. Es ist eine Musik voller Gelassenheit und Spannung.

Das motivische Material dieses Tanzsatzes ist durch Umkehrung aus dem Seitenthema des 1. Satzes gewonnen. Wenn es auch vom Hörer als solches nicht unbedingt wahrgenommen wird, so belegt es doch Mozarts Vorstellung, die Sinfonie als ein zyklisches Ganzes zu sehen und durch eine thematische Brücke zu binden.

1. Satz:
Allegro vivace,
4/4-Takt, C-Dur

2. Satz:
Andante Cantabile,
3/4-Takt, F-Dur

3. Satz:
MENUETTO Allegretto,
3/4-Takt, C-Dur

4. Satz:
Molto Allegro,
Alla-breve-Takt, C-Dur

Das Finale ist ein Wunderwerk an kunstvoller Arbeit. Ein schlichtes Vierton-Motiv eröffnet einen durchaus turbulenten Satz, der nicht nur handwerkliche Meisterschaft verrät (Durchdringung von Sonatenform und Fugenprinzip), sondern in Verbindung mit verschiedenartigsten Einfällen, die wiederum miteinander korrespondieren, ein sprühendes, lebensfrohes musikalisches Feuerwerk entfesselt.

ABO plus ... Musikempfehlungen

- | | |
|----------------|--|
| 2.6.2001 | Zum 100. Todestag von |
| 19.30 Uhr | Giuseppe Verdi |
| 3.6.2001 | Macbeth |
| 19.30 Uhr | Konzertante Opernaufführung |
| Kulturpalast | Nello Santi/Sänger, Chor der Oper Leipzig |
| <hr/> | |
| 16.6.2001 | Zum 50. Todestag von |
| 19.30 Uhr | Arnold Schönberg |
| Kulturpalast | Verklärte Nacht für Streichorchester
Variationen für Orchester
Erwartung – Monodram
Sopranistin Anja Silja, Dirigent Marek Janowski |
| <hr/> | |
| 30.06.2001 | Ludwig van Beethoven |
| 19.30 Uhr | Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 |
| Kreuzkirche | mit Schillers Ode „An die Freude“ |
| Eintritt 20,00 | Dirigent Siegfried Kurz |
| und 10,00 DM | Solisten und Philharmonische Chöre |

MUSIK VERSCHENKEN! Nutzen Sie unseren GESCHENK-GUTSCHEIN!

Sprechen Sie unsere Mitarbeiterinnen an im Besucherservice der Dresdner Philharmonie
im Kulturpalast; Tel.: 0351/4866 306 und 0351/4866 286

Vorankündigung

6. Kammerkonzert

Sonntag, 20. Mai 2001

19.00 Uhr

Bohuslav Martinů

D, Freiverkauf

Nonett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn,
Fagott, Violine, Viola, Violoncello
und Kontrabaß (1959)

Schloß Albrechtsberg

Kronensaal

Friedhelm Rentzsch

Streichquartett (1999) (Uraufführung)

Louis Spohr

Nonett F-Dur für Flöte, Oboe, Klarinette,
Horn, Fagott, Violine, Viola, Violoncello
und Kontrabaß op.31

Ausführende

Carus-Ensemble

Neuaufnahmen

PHILHARMONISCHER KINDERCHOR DRESDEN

Am Sonnabend, dem 16. Juni 2001, ist von 10 bis 12 Uhr wieder Gelegenheit, sangesfreudige Kinder im Alter von 7 bis 9 Jahren für die Vorbereitungsklassen des Philharmonischen Kinderchores im Kulturpalast anzumelden. In einem kleinen Test werden Stimme, musikalisches Gehör und rhythmisches Empfinden geprüft.

In den Vorbereitungsklassen erhalten die Kinder eine musikalische Ausbildung, die sie befähigt, die schönen und erlebnisreichen Aufgaben im Chor zu bewältigen und ihre Freizeit sinnvoll zu gestalten. Alljährlich singt der Philharmonische Kinderchor in Konzerten der Dresdner Philharmonie, in a-cappella-Konzerten im In- und Ausland, bei Rundfunk- und Fernsehproduktionen.



Dresdner Philharmoniker – anders

Montag, 21. Mai 2001, 19.30 Uhr (FK)
5. Abend in der Komödie Dresden

Basskapaden

Musikalische Einfälle bedeutender Komponisten wie Bach, Händel, Gounod, Miller, Mancini, sowie Welterfolge der Beatles aber auch weniger bekannter Autoren wie u. a. Cole, Runswick, Lischka, Schäfer, für ungewöhnliche Besetzungen arrangiert, hören Sie in verschiedenartigen Besetzungen, im Duo, Trio, Quartett und sogar Oktett.

Haben wir Sie auf eine Klangwelt besonderer Art neugierig gemacht, von der Ihnen womöglich bisher nur wenig bekannt ist?

Wir, die Interpreten, sind neugierig auf Sie.

Philharmonisches Kontrabaßquartett mit
**Peter Krauß, Donatus Bergemann,
Matthias Bohrig, Olaf Kindel**
und

Courtois Posaunenquartett
**Joachim Franke, Olaf Krumpfer,
Dietmar Pester, Frank van Nooy**
und
Claudia Schmidt, Flöte

Kartenverkauf in der Komödie Dresden, Telefon 0351/86 64 10
und im Besucherservice der Dresdner Philharmonie
im Kulturpalast am Altmarkt,
Telefon 03 51/4 86 63 06



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

Besucherabteilung 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

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: Julia Fischer, Münchner Konzertdirektion Hörtnagel

(©Heinz Gebhardt, München)

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

Im Garten von Schloß Albrechtsberg
Sonntag, 17. Juni 2001, 11.00 Uhr

Musikalisches Picknick

Genießen Sie einen Sonntagvormittag in lockerer Atmosphäre mit der ganzen Familie im Grünen bei heiterer sommerlicher Serenadenmusik für Kids, Erwachsene, Familien und jedermann

Solisten der Dresdner Philharmonie
unter der Leitung von Konzertmeister Wolfgang Hentrich



halten für Sie musikalische Entdeckungen und Überraschungen in außergewöhnlichen Besetzungen bereit. Für Ihr leibliches Wohl sorgen die Gastronomen von Schloß Albrechtsberg. Neben Tischen, Stühlen und Bänken bietet der Park reichlich Gelegenheit für Sie, Ihre Decke auszubreiten.

Eintritt: 35,- DM; Kinder bis 14 Jahre frei

Römisches Bad von Schloß Albrechtsberg
Samstag, 25. August 2001, 19.00 Uhr

Philharmonic Flair

eine sommernächtliche Komposition aus Musik-Licht-Natur

19.00 – 21.00 Uhr

Philharmonische Kammermusik

Carus-Ensemble

Feuerwerk

21.00 – 24.00 Uhr

Tanz

Gartengastronomie

Eintritt: 50,- DM



Bei schlechtem Wetter finden die Veranstaltungen im Schloß statt.

Wohnen in allen Tonlagen.



 **Musterring**

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