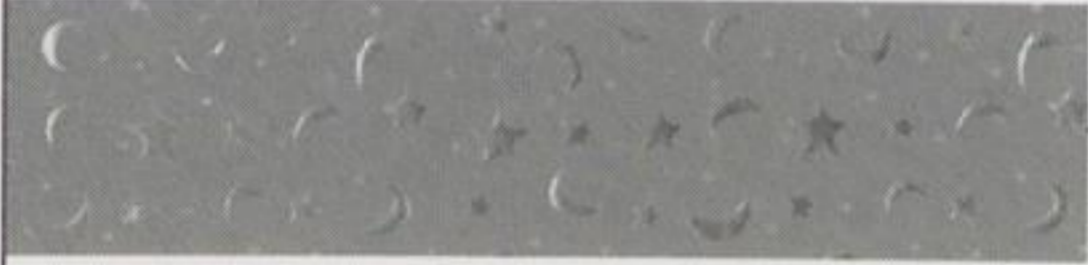


Spielzeit 2000/2001



DRESDNER
PHILHARMONIE

9. Zyklus-Konzert



Ein Saisonauftakt in **Dur und Moll.**

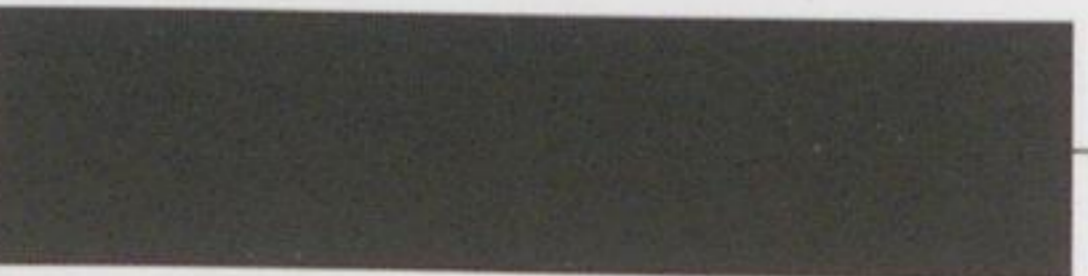



**BMW
Niederlassung
Dresden**

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.

9. Zyklus-Konzert der 130. Spielzeit

im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele

9. Juni 2001, 18.30 Uhr
10. Juni 2001, 18.30 Uhr
im Festsaal des Kulturpalastes

DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent

Jean-Paul Penin

Solisten

Britta Schwarz, Alt

Kai Wessel, Countertenor

Lars Jung, Sprecher

Chöre

Philharmonische Chöre Dresden

(Einstudierung M. Geissler und J. Becker)

Dresdner Tanzsolisten

(Choreographie Thomas Hartmann)

Katja Erfurth

Carola Schwab

Anke Glasow

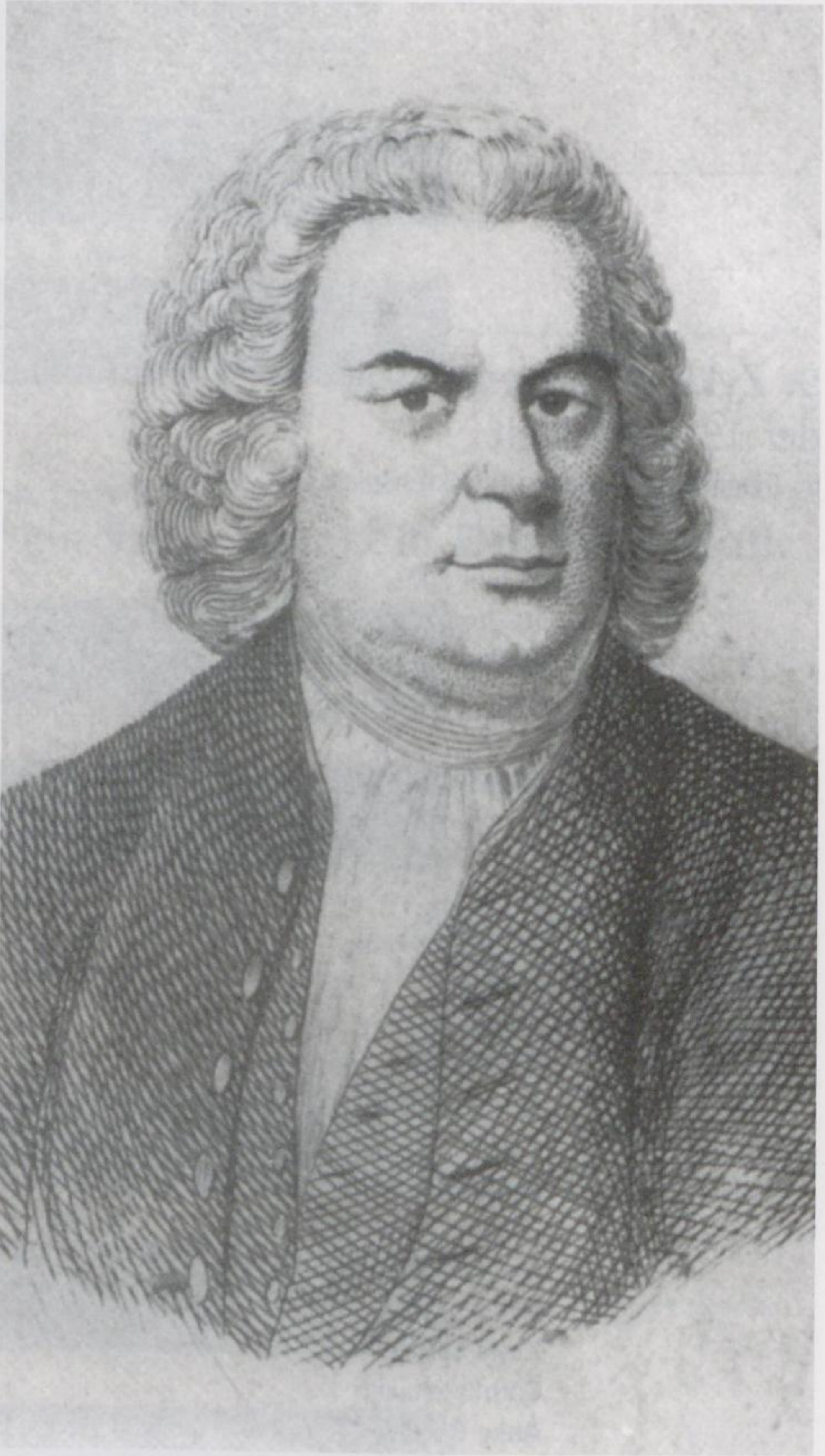
Constanze Korthals

Grit Henseleit

Stephan Ehrlich

Raymond Hilbert

Thomas Hartmann



Johann Sebastian Bach; Stich eines unbekanntes Künstlers

Programm

Christian Münch

(geb. 1951)

Jemand – Lieder nach Borges

(Uraufführung)

1. The Unending Rose
für Jugendchor, Solo-Violine, Harfe,
Schlagzeug und Sprecher
2. Zeichen
für gemischten Chor und Streicher
3. Susana Bombal
für Countertenor, ein Ensemble
historischer Instrumente,
große Trommel und Sprecher
4. Das Glück
für Kinderchor, 4 Klarinetten,
4 Trompeten, 10 Bratschen
5. Der Selbstmörder
für 3 Flöten, 3 Oboen, 3 Hörner
und Sängerin
6. Ars poetica
für Soli, Chor, Sprecher und Orchester

Pause

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

Brandenburgisches Konzert Nr. 3

G-Dur BWV 1048

(ohne Bezeichnung), Allegro

Johann Sebastian Bach

Orchestersuite (Ouvverture) Nr. 3

D-Dur BWV 1068

Ouvverture, Vite, Air, Gavotte I, Gavotte II,
Bourée, Gigue

In der aus technischen
Gründen zeitlich
verlängerten Umbau-
pause musizieren und
tanzen Schüler des
Heinrich-Schütz-
Konservatoriums e.V.
im Foyer des
Kulturpalastes.



Jean-Paul Penin absolvierte die Musikhochschulen in Strasbourg, Paris und San Francisco (u. a. als Dirigent und Musikwissenschaftler). Er war Preisgewinner des internationalen Dirigierwettbewerbs Min-On in Tokyo. Lorin Maazel holte ihn zwischen 1982 und 1984 als seinen Assistenten und Kapellmeister an die Wiener Staatsoper und für seine Produktionen in der Mailänder Scala. Danach war er bis 1995 Erster Gastdirigent bei der Krakower Philharmonie und dirigiert seither namhafte Orchester in Europa (z. B. Residentie Orkest Den Haag, Holland Symphony, Berliner und Düsseldorfer Symphoniker, die Philharmonien in Dresden, Belgrad und Bratislava) und in Fernost (Seoul und Tokoy Symphony), erfolgreiche Serien an italienischen Opernhäusern oder die Buenos Aires Philharmonic im Teatro Colón. In Frankreich dirigierte er das Orchestre National de France, das Orchestre National du Capitole de Toulouse, die Orchester von Lyon und Lille. Nach mehreren erfolgreichen Gastdirigaten in ganz Rußland arbeitete er als erster französischer Dirigent in Moskau beim National Radio und bei der TV Symphony. 1991 dirigierte er die erste Aufführung im Concertgebouw Amsterdam von



Olivier Messiaens 2. Klavierkonzert im Beisein des Komponisten und dessen Ehefrau Yvonne Loriod als Solistin (Live-Übertragung 1991). Nach der sehr späten Wiederentdeckung von Berlioz' „Messe Solennelle“ durch einen holländischen Chordirigenten im Jahr 1992 erhielt Jean-Paul Penin 1993 vom Bärenreiterverlag das Recht der französischen Erstaufführung. Er machte die allererste Einspielung und wurde als Dirigent dieses Werkes in alle Welt eingeladen, z. B. auch in das Teatro Colón Buenos Aires im Mai 1998. Im September 2000 eröffnete er in Prag das Dvořák-Festival mit dem Nationalen Radio-Symphonieorchester, machte anschließend verschiedene Aufnahmen und leitete eine Tournee dieses Orchesters.

Jean-Paul Penin ist besonders daran interessiert, bisher wenig bekannte Werke aufzufinden und einzuspielen. So erhielt seine Aufnahme der Chabrier-Oper „Gwendolin“ (1996) den Kritikerpreis „als eine der interessantesten Einspielungen der letzten Jahre“ (Opera International). 1998/99 nahm er Webers „Freischütz“ in einer Bearbeitung von Berlioz (Rezitativ-Fassung) auf und ebenso Spontinis „Fernand Cortez“ (Accord-Universal). Mit Förderung der Berlioz-Stiftung dirigiert er seit dem Jahre 2000 Konzerte mit Werken dieses bedeutenden französischen Komponisten zum Gedenken an den 200jährigen Geburtstag von Hector Berlioz im Jahre 2003 („Benvenuto Cellini“, „Requiem“, „Te Deum“).

Für seinen Einsatz zur Förderung der Musik von Berlioz erhob ihn der französische Kulturminister zu einem „Chevalier des Arts et Lettres“, und der polnische Präsident machte ihn für sein Wirken bei der Krakower Philharmonie zu einem „Officer in the Order of Merit of Poland“.

Solisten

Britta Schwarz, Altistin, geboren in Neu-Brandenburg, studierte an den Musikhochschulen in Berlin und Dresden bei Christian Elßner und Hartmut Zabel. Für vier Jahre war sie am Studio der Staatsoper Dresden engagiert und arbeitet seither freischaffend. Sie ist Preisträgerin mehrere internationaler Wettbewerbe, so 1986 in Karlovy Vary „Antonín Dvořák“, 1989 in Zwickau „Robert Schumann“ und 1991 in London „Walter-Grüner-Liedwettbewerb“. Sie gastiert als Lied- und Konzertsängerin in vielen Ländern Europas, Kanadas, Japans und in den USA, auch bei internationalen Festivals, wie Spoleto Festival Charleston (USA), Festival für Alte Musik Utrecht, Dresdner Musikfestspiele, Blyth Valley Chamber Music (England), MDR-Musiksommer und Passauer Europäische Wochen. Bei mehreren Rundfunk-, Fernsehproduktionen und CD-Einspielungen wirkte sie mit und beschäftigt sich intensiv mit der Aufführungspraxis des 17. und des 18. Jahrhunderts. So wird sie gern von Spezialensembles eingeladen, z. B. von der Chursächsischen Capelle Leipzig, dem Dresdner Barockorchester, der Batzdorfer Hofkapelle, dem Telemann-Kammerorchester Michaelstein und dem Consort des Freiburger Barockorchesters.



Kai Wessel, Countertenor, geboren in Hamburg, studierte an der Musikhochschule Lübeck (Musiktheorie bei Roland Ploeger, Komposition bei Friedhelm Döhl, Gesang bei Ute von Garczynski) und parallel dazu als Externer barocke Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis bei René Jacobs, dessen Assistent er war (u. a. bei Opern von Cesti, Cavalli und Gluck für die Interna-



Die Philharmonie

Der Philharmonische

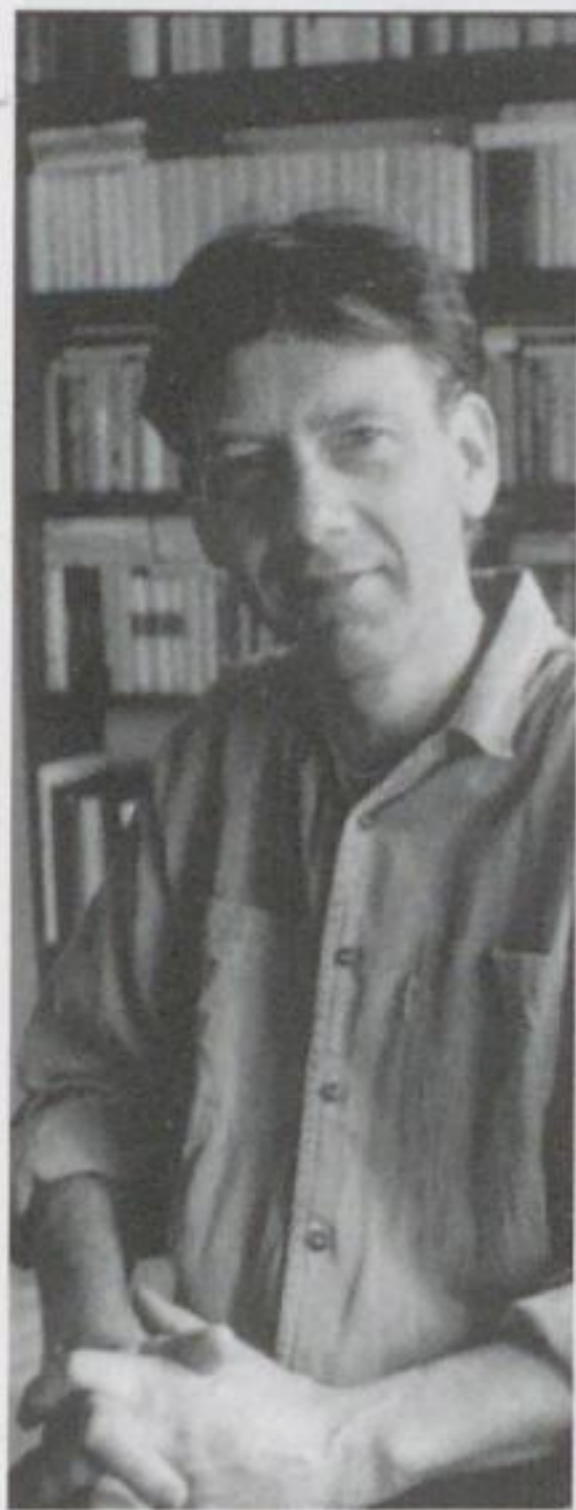
Chor steht seinen

Förderern

SIGNAL

VEREINE &
STIFTUNGEN

tionale Festwoche der Alten Musik Innsbruck, den WDR und die Hamburgische Staatsoper). Er errang mehrere Preise, darunter den Sonderpreis des Deutschen Bühnenvereins für die beste Interpretation eines zeitgenössischen Werkes (Berlin 1988) und zuletzt einen Preis beim Concours Musica Antiqua des Flandern-Festivals Brugge. Hinzu kamen einige Stipendien (Studienstiftung des Deutschen Volkes, DAAD u. a.), die ihm eine Fortbildung bei Peter Kooy in Hiversum/Holland ermöglichten. Seitdem gehört Kai Wessel zu den führenden Vertretern seines Faches, eingeladen zu internationalen Musikfestspielen in aller Welt, an viele Opernhäuser und zur Zusammenarbeit mit namhaften Dirigenten. Diese Arbeit wurde dokumentiert durch zahlreiche Rundfunk- und über 60 Schallplattenaufnahmen. Kai Wessel hat einen Lehrauftrag für Gesang und historische Aufführungspraxis an der Musikhochschule Köln inne und ist regelmäßig Gastdozent in Deutschland, Österreich und Polen.



Lars Jung, Jahrgang 1952, besuchte zwischen 1973 und 1977 die Theaterhochschule Leipzig und ist seither Schauspieler am Staatsschauspiel Dresden. Zahlreiche Gastspiele mit musikalisch-literarischen Programmen führten ihn u. a. nach Holland, Belgien, in die Schweiz, nach Ecuador und Luxemburg. Immer wieder werden ihm Aufgaben im Hörfunk und Fernsehen angeboten. Das Publikum konnte ihn bisher in herausragenden Rollen erleben, so als Estragon („Warten auf Godot“ von Beckett), Ödipus (im gleichnamigen Schauspiel von Sophokles), Jean („Fräulein Julie“ von Strindberg), Helmer („Nora“ von Ibsen), Trigorin („Möwe“ von Tschechow), Carlos („Clavigo“ von Goethe) u. a. m.

Thomas Hartmann, Tänzer, Choreograph, Ballettmeister; Ausbildung an der Palucca Schule Dresden; Engagement an der Staatsoper Dresden (1970 – 1993), zuletzt dort als Ballettmeister und Ballettdirektor tätig; seit 1972 Lehrer an der Palucca Schule, auch als Künstlerischer Leiter und stellv. Direktor; seit 1993 Freiberufler mit umfangreicher Gastspieltätigkeit in zahlreichen Ländern; Gastverträge mit international renommierten Häusern in Europa; Lehrtätigkeit an der Long Beach State University; zahlreiche Inszenierungen, mehrere eigene Soloabende; Auszeichnung mit dem Titel Meistertänzer, dem Kunstpreis der DDR u. a.

Solisten

Fotoausstellung

Am Ende der 130. Spielzeit präsentiert die Dresdner Philharmonie mit freundlicher Unterstützung der Konzert- und Kongreßgesellschaft mbH in der Zeit

vom 25. Mai bis 24. Juni 2001

im Foyer 2. Obergeschoß des Kulturpalastes eine Ausstellung ihres Hausfotografen

Frank Höhler.

Unter dem Titel
MUSIKer-bilder

resümiert Frank Höhler mit Foto-Arbeiten seine zwölfjährige bildnerische Begleitung des Orchesters. Gezeigt werden ausschließlich Schwarz-Weiß-Porträts bekannter Dirigenten und Solisten sowie von Musikern der Dresdner Philharmonie, die in ungewöhnlicher Sichtweise das Medium Musik vergegenständlichen und darüber hinaus Einblicke in die enge Vertrautheit zwischen Musikern und Fotograf gewähren.

Nach der Präsentation im Hotel Mercure Newa Ende des vergangenen Jahres ist die Ausstellung nun für Sie als Besucher unserer Konzerte unmittelbar zu erleben.

Die Philharmonischen Chöre

Der Philharmonische
Chor dankt seinen
Förderern.

SIGNAL
VERSICHERUNGEN

Am Verein mit uns
VEREINE & STIFTUNGEN

SIM

Aus dem großen **Philharmonischen Chor** – gegründet 1967 von Kurt Masur und seinerzeit von Wolfgang Berger geleitet – gingen weitere Chöre hervor. Dazu gehört der **Kammerchor**, ein Auswahlensemble, der – wie auch der Erwachsenenchor – seit 1980 von Chordirektor Matthias Geissler geleitet wird (Inspizientin Angelika Ernst). Der **Kinderchor** – ebenfalls auf Anregung von Kurt Masur 1967 gegründet – wird seit 1990 von Chordirektor Jürgen Becker geleitet (Chorassistentin und Inspizientin Barbara Quellmelz). Jörg-Peter Weigle regte 1989 die Gründung eines **Jugendchores** an. Eine kleine Schar begeisterter Sängerinnen und Sänger fand sich rasch zusammen, die unter Leitung von Jürgen Becker einen Grundstock für ein anspruchsvolles Programm legte. Neben den Aufgaben im Rahmen des Konzertplanes der Dresdner Philharmonie, denen sich alle Chöre stellen, bestreitet jeder Chor auch eigene Programme in Sonder- oder Familienkonzerten der Philharmonie, vielfach aber auch außerhalb der Stadt- und Landesgrenzen bis hin zu Gastspielen im Ausland. Beeindruckende Chorabende unter Leitung ehemaliger Chefdirigenten und namhafter Gastdirigenten wie Y. Menuhin und J. Temirkanow sind das Ergebnis einer gleichbleibend soliden Arbeit mit hohem Leistungsanspruch. Dazu gehörten ebenso die Konzerte und Plattenaufnahmen mit M. Plasson, die Aufführung des Verdi-Requiems unter G. Gelmetti zum Dresdner Gedenktag 1999 wie auch die jährlich wiederkehrenden Aufführungen von Beethovens 9. Sinfonie. Zwei neue CD-Einspielungen sind vor einiger Zeit erschienen: „Die toten Augen“ (E. d’Albert), eine Aufnahme von 1997 und „Rinaldo“ (Brahms), 1999.

Zum Programm

Bach und..., Thema der Zyklus-Konzerte

Die Dresdner Philharmonie hat es sich immer zur Aufgabe gemacht, Werke ihrer jeweiligen Gegenwart aufzuführen. Für den Bestand der Kultur ist es notwendig, das gegenwärtige Lebensgefühl in neuen Kunstschöpfungen widerzuspiegeln und z. B. das Orchester in kein klingendes Museum zu verwandeln. Daher ist von einer solchen Musikinstitution zu erwarten, daß neben der Pflege der Tradition auch das Neue steht, dem Publikum präsentiert werden kann und von ihm mitgetragen wird. Schon lange vor der Bach-Zeit war es selbstverständliche Praxis, immerfort das Neue aufzuführen. Seit über 100 Jahren aber wird es zunehmend schwieriger, zeitgenössisches Schaffen in den Konzerten zu präsentieren, mußten sich doch liebge-wordene Hörgewohnheiten schon seit Wagner, Mahler und dem jüngeren Richard Strauss tüchtig verändern und gewohnte Bahnen verlassen. Besonders seit Schönberg, Bartók, Hindemith, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, als sich die Musiksprache wirklich zu revolutionieren begann, wurde es noch schwieriger, sich neuartigen Klängen zu öffnen. Viele Musikfreunde haben sich allerdings dem Neuen nicht verschließen wollen und verstanden, daß „Neue Musik“ ihre eigenen Reize hat. Wir wissen, daß fruchtbare Neugier einer der Motoren unseres Lebens ist und das Erleben von Musik ein wirklicher Schlüssel zu eigenem Empfindungsreichtum sein kann. So erleben wir heute in kontrastvoller Gegenüberstellung die Uraufführung eines Werkes unserer Tage und die Musik Bachs, eine der wichtigsten Wurzeln unseres Musikerlebens, dem Zyklus-Gedanken geschuldet.

Dresdner Philharmoniker – anders

Montag, 25. Juni 2001, 19.30 Uhr (FK)
6. Abend in der Komödie Dresden

Eyner is Got, un Got is eyner un weyter keyner

Jiddische religiöse Lieder und Klezmer-Musik

Ausführende:

Bente Kahan, Gesang
und Gruppe „Jowel Klezmorim“
mit

Bringfried Seifert, Leitung, Kontrabaß

Wer Bente Kahan 1995 auf dem Theater-Kahn erlebt hat („Stimmen aus Theresienstadt“), kennt ihre enorme schauspielerische Ausstrahlung, ohne jede Aufgesetztheit. Der hat sie aber auch sicherlich als Sängerin mit dunkler, warmer Stimme in Erinnerung behalten, die mühelos die Herzen erreicht.

Damals begann die Zusammenarbeit mit der Dresdner Klezmergruppe, den „Jowel Klezmorim“, die von dem Philharmoniker Bringfried Seifert seit 1993 geleitet wird. Die Künstlerin aus Oslo war Gastsolistin bei der 2. CD-Produktion der „Jowel Klezmorim“ und trat 1998 mit der Gruppe u. a. in der Reihe „Dresdner Philharmoniker – anders“ auf.

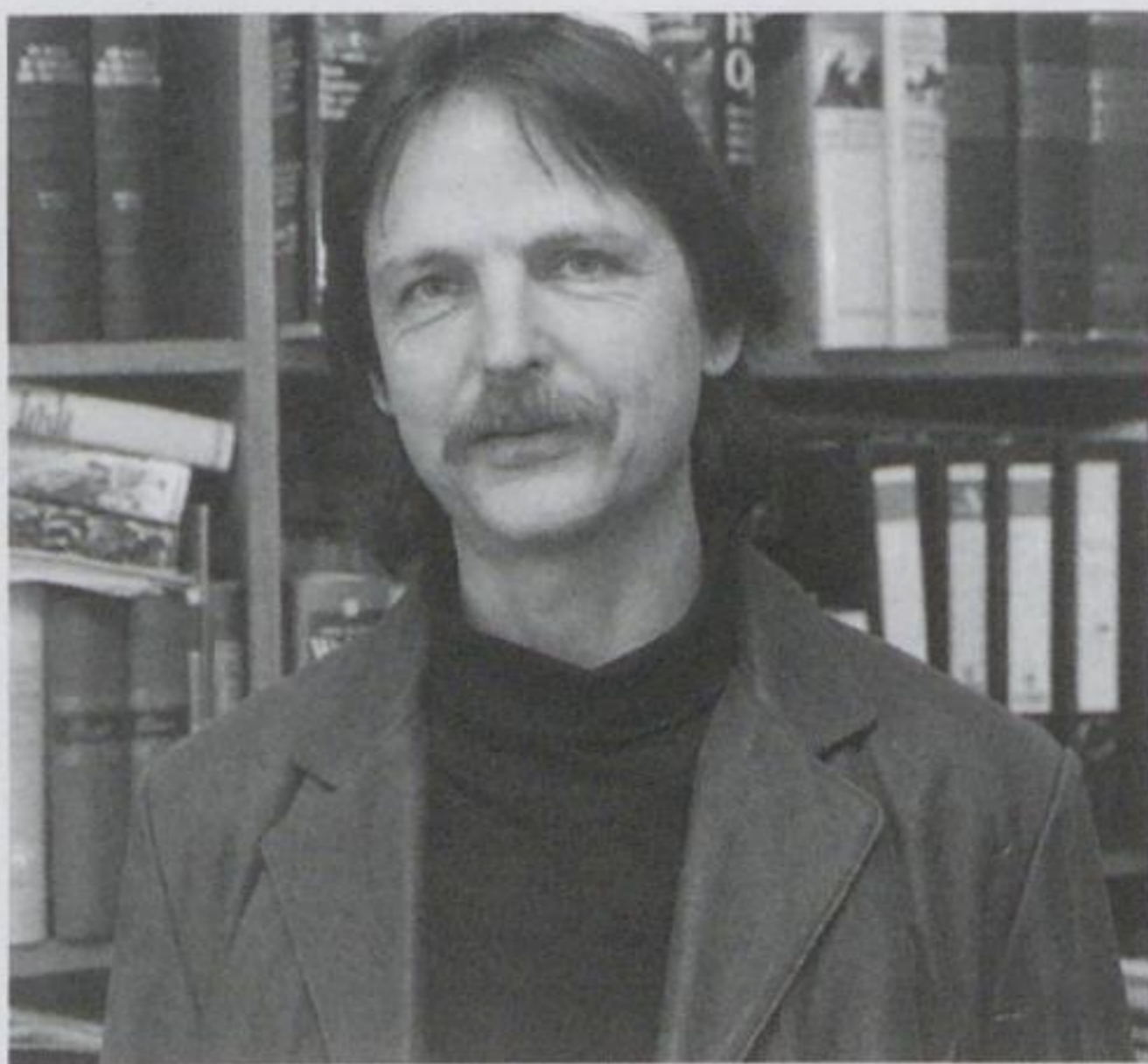
Im Konzert am 25. Juni wird Bente Kahan jiddische Lieder mit religiösen Inhalten vortragen und dabei das Publikum in die Gedankenwelt der „Schtetl-Juden“ einführen. Da die Lieder gemeinsam erarbeitet werden, kommt es wieder zu der interessanten Vermischung des Jiddischen mit der Klassik.

Ergänzt wird das Programm durch temperamentvolle Klezmermusik.

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



Christian Münch



| Christian Münch

Christian Münch wurde am 11. April 1951 in Freiberg geboren. Als Sohn einer Kantorenfamilie gehörte das Musizieren zum täglichen Leben, und so begann er schon frühzeitig, beim Vater Trompete und Orgel zu spielen. An der Musikschule seiner sächsischen Heimatstadt erhielt er zudem Klavier- und Klarinettenunterricht. In den Jahren zwischen 1971 und 1976 studierte er an der Dresdner Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ die Fächer Dirigieren bei Rudolf Neuhaus, Klavier bei Günter Händel und Komposition bei Wilfried Krätzschar und Manfred Weiss. 1983 bis 1985 setzte er als Meisterschüler von Georg Katzer sein Kompositionsstudium an der (Ost-)Berliner Akademie der Künste fort und beschäftigte sich dabei vor allem mit Spezifika der elektroakustischen Klangerzeugung.

Nach dreijährigem Repetitorendienst an der Staatsoper Dresden nahm er 1979 eine freischaffende künstlerische Tätigkeit auf, um Aufgaben als Komponist, Dirigent und Lehrer sinnvoll miteinander verbinden zu können. „Ich glaube an den Klang erst,

wenn ich ihn ... anfassen kann mit den Händen – das geht als Dirigent ausgezeichnet“, bekennt er dazu in seinem autobiographischen Vortrag „Ich spreche nie über Musik“ („Jeder nach seiner Fassung“, Rheinsberg 1997, 210). Münch arbeitete bisher kontinuierlich mit der Leipziger „Gruppe Neue Musik Hanns Eisler“, mit dem „musica-viva-ensemble dresden“ sowie mit dem „Ensemble für Neue Musik Berlin“. Er leitete über 100 Uraufführungen sowie zahlreiche Rundfunkproduktionen. Konzertreisen führten ihn durch nahezu alle europäischen Länder. Als Gastdirigent der Deutschen Staatsoper Berlin übernahm er 1980 die Uraufführung von Sergio Ortegas Oper „Die Spur deiner Hände“ und erhielt dafür den Kritikerpreis der Stadt Berlin. Sein kompositorisches Schaffen fördern Dresdner Philharmonie, Staatskapelle und Kreuzchor sowie das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik.

Für sein Ballett „The weak Power“ (1982/86) wurde er 1989 mit dem Hanns Eisler-Preis des Rundfunks ausgezeichnet. Christian Münch lebt in Dresden und unterrichtet im Lehrauftrag das Fach „Aufführungspraxis Neue Musik“ an der dortigen Musikhochschule. Im Jahre 2000 wurde ihm der Hanna-Johannes-Arras Kunstpreis 2000 verliehen.

Autor des
nachfolgenden
Abschnitts bis
Seite 18 oben ist
Christoph Sramek

Von Kindheit an mit protestantischer Kirchenmusik vertraut, wurzelt Christian Münchs kompositorisches Schaffen im Werk Johann Sebastian Bachs und einem Verhältnis der Teile zum Ganzen. Während des Studiums begeisterte sich Münch vor allem an Intensität und Präzision der musikalischen Strukturen Anton Weberns sowie an daraus abgeleiteten seriellen und sonoristischen Techniken. Wie seine Klaviervariationen (1980) und die Sinfonia für Harfe und

Schlaginstrumente (1981) erkennen lassen, verzichtete er in diesen ersten bemerkenswert eigenständigen Werken jedoch auf das Kopieren derartiger Kompositionsverfahren zugunsten intuitiv gefundener origineller Klangfarb- und Tonraumkonstellationen. Inspiriert insbesondere vom literarischen Schaffen der französischen Symbolisten, findet er zu relativ homogenen Stimmungen, die anhand verfeinerter Variationstechniken miteinander verbunden sind.

Durch Erfahrungen mit elektroakustischer Klangerzeugung gelangt Christian Münch ab Mitte der 80er Jahre zu differenzierter Räumlichkeit seiner Klangabläufe, zur simultanen Überlagerung von Klangschichten sowie zu partieller Mikrintervallik. In seiner Komposition „geträumt“ für Oboe, Viola, Englisch Horn, Violoncello, Posaune, Kontrabaß, Klavier und Schlagzeug (1988), die 1990 zu den Wittener Musiktagen von der „Gruppe Neue Musik Hanns Eisler“ uraufgeführt wurde, erklingen beispielsweise drei zeitlich völlig unabhängig voneinander organisierte Schichten, die durch die räumlich deutlich getrennte Aufstellung der Interpreten auch optisch klar zu unterscheiden sind

ZOUNDHOUSE
DRESDEN

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

Musikinstrumente & Zubehör
Musikelektronik & Service

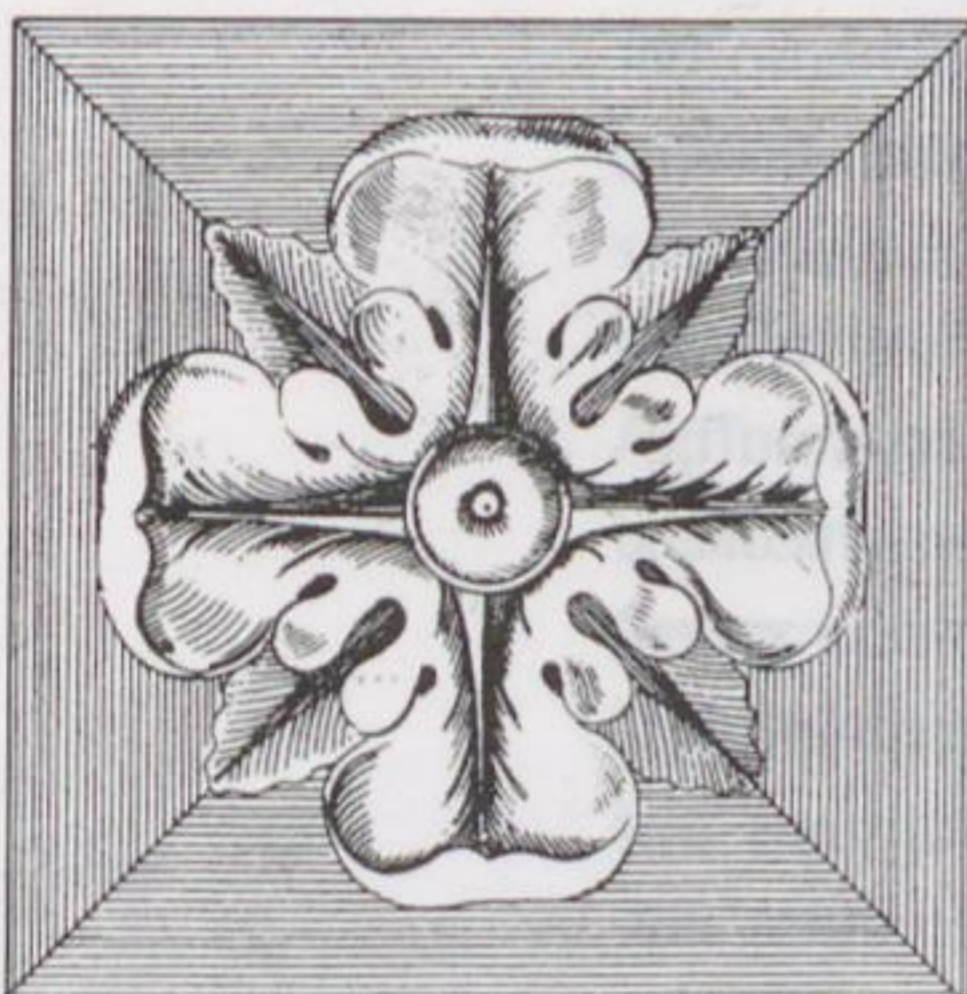
und dem Hörer – je nach seiner Plazierung – ein individualisiertes Musikerlebnis nahelegen. Mit dem Wandel der musikalischen Textur verändern die Instrumentalisten ihre Positionen im Raum, so daß gruppenspezifische Gesten wahrnehmbar sind, die eine gesellschaftliche Protesthaltung artikulieren. Seit Anfang der 90er Jahre forciert Christian Münch die Auseinandersetzung mit avantgardistischen Kompositionstechniken vor allem durch die Verwendung von Klangmodellen, die aus der Materialskala einer temperierten Vierteltonleiter ausgewählt sind und zur geometrischen Teilung von Intervallen wie der kleinen Terz sowie von Quarte und Quinte führen. In der Studie für Kammerensemble (1992) und mehr noch in der Orchestermusik „Dakrion Dakrion“ (1992, durch die Dresdner Philharmonie 1994 uraufgeführt) lassen sich so symmetrisch aufgebaute Klangsäulen finden, die einer völlig bizarren, fremden Klangwelt zugehörig scheinen, aber in strenger Architektonik ein enormes Energiepotential freisetzen und womöglich als musikalisch gebändigte Schreie zu verstehen sind. Darüber hinaus zeigt sich eine generelle Tendenz zu großen



Christian Münch

Auftragsarbeiten

Christian Münch



RESTAURIERUNGS- WERKSTATT HISTORISCHER MÖBEL

Konservierung und
Restauration
von Möbeln und
Holzobjekten

- Massivholz-, Furnier-, Intarsienarbeiten
- Oberflächenarbeiten in historischen Techniken und Materialien • Polituren
- Vergoldungen • Nachbauten • Gutachten

O l a f _ E h r h a r d t

Königsbrücker Straße 63 • 01099 Dresden • Telefon & Fax: (03 51) 8 04 29 59

szenischen und instrumentalen Formen, so in seinem Musiktheaterwerk „In dem grünen unsrer Täler“ – 112 Szenen für Soli, Kammerchor und Instrumentalensemble (Textcollagen, 1993/94) sowie in den sinfonischen Orchestervariationen mit Phonola und Frauenchor (Miguel Hernández, 1998).

Aus einer früheren Zusammenarbeit der Dresdner Philharmonie mit dem Komponisten, vor allem seit der Uraufführung des Orchesterwerkes ΔΑΚΡΥΩΝ ... ΔΑΚΡΥΩΝ („Dakrion ... Dakrion“), entstand der Gedanke, eine weitere Komposition mit Christian Münch zu verabreden. Man einigte sich auf ein oratorisches Werk, dem Gedichte von Jorge Luis Borges (1899 – 1986), einem bedeutenden argentinischen Dichter, zugrunde liegen sollen. Der Plan sah vor, neben einigen Solisten – eine Altistin, ein Countertenor und ein Sprecher – auch alle verfügbaren philharmonischen Chöre einzubeziehen, also ein großangelegtes Vokalwerk zu schaffen. Und so entstand im Jahre 1999, dem 100. Geburtstag des Dichters, die Komposition **Jemand – Lieder nach Borges**.

Christian Münch läßt seinen Kompositionen gern genügend Raum, sich aus dem Klang zu entwickeln und zu Klanggebilden zu werden. Es genügt ihm jedoch nicht, so etwas durch interessante Instrumentationen, durch Registerwechsel und Lautstärkekontraste herzustellen, sondern eine solche Wirkung besser durch räumlich getrennt aufgestellte und instrumental sehr unterschiedliche zusammengesetzte Orchestergruppen zu erreichen. Das Orchester dieses Werkes ist deshalb in einer spezifischen Anordnung auf der Bühne zu verschiedenen Gruppen zusammengefaßt, u. a. mit einem Ensemble historischer Musikinstrumente und mit unter-



| Jorge Luis Borges

Aufführungsdauer:
ca. 35 Minuten

schiedlichen Streicher- und Bläserformationen. Die sechs ausgewählten Lieder erscheinen dadurch in einem jeweils anderen Klanggewand und einem sehr eigenständigen Charakter. So entsteht eine ganz eigene Spannung, und Energien werden freigesetzt. In dieser Weise versucht der Komponist, Menschen zu berühren, zu erregen, anzuregen, zu animieren und nicht zuletzt auch zu irritieren, sie aus innerer Bewegungslosigkeit und einer geistgefährdenden Lethargie zu reißen. Das ist sein Ziel. Darin sieht er die Aufgabe der Musik und der Kunst ganz allgemein.

„Die rätselhafte, stille, kräftige und bildträchtige Lyrik von Borges wird in präzisen Klangräumen erscheinen, welche bestrebt sind, nach neuem Klang zu forschen, ungewohnt, erregend, mit welchem man sich über die Dauer von ca. 35 Minuten auseinander setzen kann, sich selbst zum Rätselhaften wird, zu Musik“ – meinte Christian Münch.

Christian Münch bekennt, daß er sich schon sehr lange mit Borges beschäftigt hat, mit dessen Prosatexten und Gedichten. Man mag auf Seelenverwandtschaft schließen, zumindest aber auf innere Bereitschaft, sich der Gedankenwelt des Dichters stark zu öffnen und sich anregen zu lassen. Borges postulierte ein Menschensein, das sich aus geistiger Kraft eine eigene, individuelle Welt schafft und dadurch das – seiner eigenen Auffassung nach – von der zeitgenössischen Umwelt geschaffene Chaos in einer ideellen Ordnung überwindet.

Der Dichter stammte aus einer wohlhabenden argentinischen Bürgerfamilie, verbrachte die Jahre des Ersten Weltkrieges in der Schweiz, kehrte aber 1921 nach einem längeren Aufenthalt in Spanien in seine Heimat

zurück. Von dort brachte er eine Kunstrichtung mit, die er in Argentinien auszubauen verstand und mit der er bedeutenden Einfluß auf die literarische Entwicklung seines Landes nahm. Das war der in Spanien entwickelte Ultraismo, eine Form des im 19. Jahrhundert entstandenen Symbolismus, einer Kunstrichtung, die versuchte, den Inhalt eines Kunstwerkes in Symbolen wiederzugeben. (Einer dieser Spielarten begegnen wir übrigens im sogenannten Jugendstil.) 1938 – 46 war Jorge Luis Borges Bibliothekar, wurde aber von der Regierung Perón wegen der aus seinem geistigen Aristokratismus herführenden Opposition verfolgt. Nach dem Sturz von Perón (1955) leitete er als Direktor bis 1973 die Nationalbibliothek und wurde 1956 Professor für englische Literatur an der Universität Buenos Aires. Seit einem Unfall 1938 setzte eine fortschreitende Erblindung ein, die ihn für die Zeit seines weiteren Lebens arg behinderte.

Borges hatte als Lyriker begonnen, wandte sich aber später mehr und mehr dem Essay und der Erzählung zu. Unter dem Einfluß von E. A. Poe, G. K. Chesterton und F. Kafka wie auch angeregt von L. Lugones Argüello und H. Quiroga entwickelte er seine spezifische Form der phantastischen Kurzgeschichte. Stilistisch brillant und flexibel, behandelte er die Mysterien menschlicher Existenz, wobei er sich in breiter Skala die Religionen, Mythologien und Philosophien der Welt nutzbar machte. Als einflußreicher Kritiker und Essayist hat sich Borges im wesentlichen mit argentinischer Literatur befaßt und als Herausgeber mehrere Anthologien und Werkausgaben verdient gemacht. Auch trat er immer wieder als Übersetzer hervor, bevorzugt von Werken Kafkas, Faulkners und Gides.



Jorge Luis Borges

Neben verschiedenartigen Prosaarbeiten liegen mehrere Gedichtsammlungen vor, längst auch in andere Sprachen, darunter deutsch, übersetzt. Seit 1981 existiert eine mehrbändige Ausgabe „Gesammelte Werke“, aus der folgende Gedichte entnommen und von Christian Münch in der angezeigten Besetzung vertont worden sind (Carl Hanser Verlag, München – Wien):

1. „The Unending Rose“ für Jugendchor, Solo-Violine, Harfe, Schlagzeug und Sprecher
2. „Zeichen“ für gemischten Chor und Streicher
3. „Susana Bombal“ für Countertenor, ein Ensemble historischer Instrumente, große Trommel und Sprecher
4. „Das Glück“ für Kinderchor, 4 Klarinetten, 4 Trompeten, 10 Bratschen
5. „Der Selbstmörder“ für 3 Flöten, 3 Oboen, 3 Hörner und Sängerin
6. „Ars poetica“ für Soli, Chor, Sprecher und Orchester

Wir komponieren für Sie:

„*TEE-Dur*“

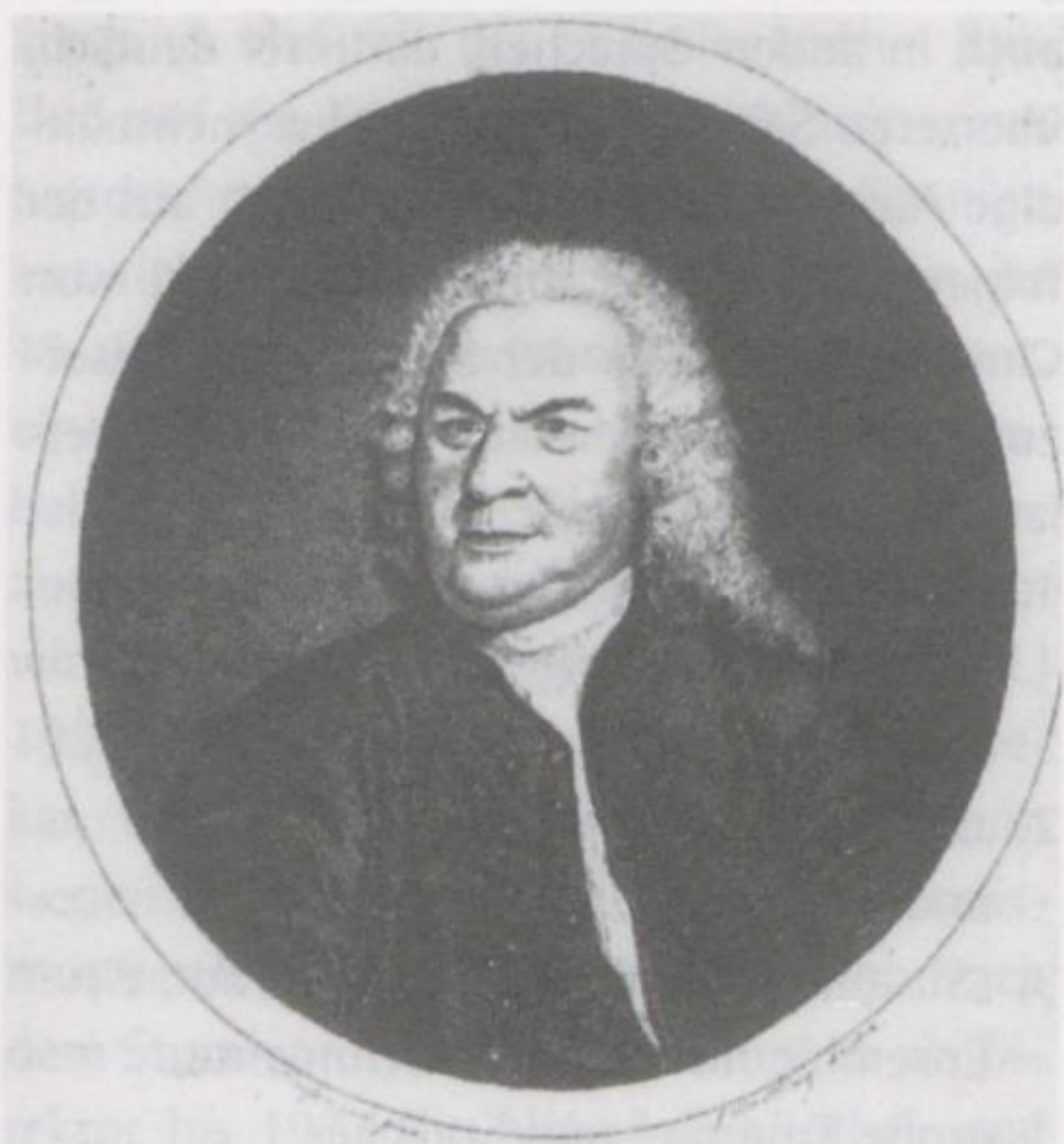
*Erlesene, gut sortierte Tees
aus der ganzen Welt*

*Cossebauder Str. 15, Dresden
Louisenstr. 4, Dresden*



*Meißner Str. 273, Radebeul
BUGA-Center, Freital*

Johann Sebastian Bach



Johann Sebastian Bach;
Stich von F. W. Nettlein
in Forkels
Bach-Biographie (1802)

Als im Jahre 1802 in dem erst kurz vorher gegründeten „Bureau de Musique“, einem kleinen Verlagsunternehmen von Hoffmeister und Kühnel in Leipzig, das kleine Büchlein „Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke“ erschien, hatte sich erstmals ein wahrer Verehrer und Kenner des großen Thomaskantors zu Wort gemeldet. Sein Bemühen richtete sich darauf, eine Schrift für alle „patriotischen Verehrer echter musikalischer Kunst“ zu verfassen und die eigene Begeisterung über die „erhabene Kunst dieses Ersten aller deutschen und ausländischen Künstler recht nach Würden zu beschreiben“. Das war Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818), ein Göttinger Musikforscher und Universitätsmusikdirektor, unter dessen Schülern die nachmaligen Repräsentanten der romantischen Kunstlehre hervorragen, vor allem Schlegel, W. von Humboldt, Wackenroder und Tieck. Forkel meinte, daß „die Werke, die uns Joh. Seb. Bach hinterlassen hat, ... ein unschätzbares National-

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 mehrmonatiger
Studienaufenthalt bei
D. Buxtehude
in Lübeck

1707 Organist
in Mühlhausen

1708 Hoforganist und
Kammermusiker
in Weimar, ab 1714
dort Konzertmeister

1717 Hofkapellmeister
in Anhalt-Köthen

ab 1723 Thomaskantor
und Director musices
in Leipzig, später auch
Leiter eines Collegium
musicum in Leipzig

Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann“, sind. Ein solcher Enthusiasmus mag uns verwundern, doch müssen wir dies heute vor dem Hintergrund sehen, daß das Werk des hier so gerühmten Bach so gut wie vergessen war und nur wenige Menschen sich noch seiner Musik erinnern konnten und mochten. Forkel beklagte gleichsam den derweil herrschenden Zeitgeschmack, in dem die Kunst „zu bloss zeitvertreibender Tändelei zurück sinken“ würde und erst, „wer seine [Bachs] Werke ... einige Zeit studirt hat, wird blossen Klingklang von wahrer Musik unterscheiden“ können. „Der Geist der Zeit, der mehr aufs Kleine und auf den augenblicklichen Genuss gerichtet ist, als auf das Grosse, das erst mit einiger Mühe und sogar Anstrengung errungen werden muss ... muss ... sich wirklich in seiner grossen Armuth ... herzlich schämen, und am allermeisten vor unserm fast überreichen Bach.“ Mit einem solchen – man möchte meinen – heiligen Eifer bemühte sich Forkel darum, Bach ein Denkmal zu setzen und seinem Werk wieder lebendigen Geist einzuhauchen. Er unterstützte damit ganz bewußt die verlegerischen Versuche des Leipziger „Bureau de Musique“, Bachs Klavierwerke erstmals im Druck herauszugeben und sie einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Und so ist denn auch zu verstehen, daß es wie eine Entdeckung gefeiert wurde, als diese ersten Druckausgaben 50 Jahre nach Bachs Ableben erschienen. Beethoven z. B. war begeistert und übte sich plötzlich darin, Fugen zu schreiben. Mit Mendelssohns Aufführung der „Matthäuspassion“ 1829 setzte eine erste, wenn auch noch zaghafte Bachrenaissance ein. Doch einige Komponisten des 19. Jahrhunderts fanden Gefallen daran, selbst Kan-

taten und Oratorien zu schreiben. Aber 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 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. Heutigentags aber haben wir Bach berechtigterweise längst zu einem unserer Heroen erhoben. Wir wissen, was wir an ihm haben und was er uns für wertvolle Musik hinterlassen hat. Wir wissen um seine Größe und seine Bedeutung, ja kennen viele Werke von ihm. Wir widmen ihm immer wieder Gedenkjahre und hören plötzlich noch mehr Musik von ihm, als es ohnehin geschieht. Bach steht im Zentrum unserer Verehrung und ist – wie Max Reger meinte – sogar „Anfang und Ende aller Musik“.

Viele bedeutende Komponisten haben sich in ihrem eigenen Schaffen auf Bach berufen, haben seine Werke studiert und aus ihnen gelernt. Andere haben versucht, in seinem Geist zu wirken oder wenigstens doch, seinen Intentionen nachzuspüren, und manche haben sogar einzelne Werke zu neuartigen umgearbeitet, denken wir nur an die beiden Instrumentationen Bachscher Werke, die im vergangenen Zyklus-Konzert gespielt wurden und auf uns von großer Wirkung waren: Präludium und Fuge Es-Dur aus dem dritten Teil der „Klavierübung“, orchestriert von Arnold Schönberg und das berühmte Ricercar aus dem großartigen Werk „Das musikalische Opfer“, orchestriert von Anton Webern.

Aber wie Forkel in der „Vorrede“ zu seinem Bach-Büchlein meint, bleibt „das wirksamste Mittel zur lebendigen Erhaltung musikali-

scher Kunstwerke ... immer die öffentliche Aufführung derselben vor einem zahlreichen Publicum.“ Und so wollen wir es auch halten mit zwei Orchesterwerken von Bach, vor einem zahlreichen Publikum in ihrer Originalversion aufgeführt.

Wir wissen, daß Bach viele seiner Arbeiten für den unmittelbaren Gebrauch komponiert hat, auftragsgemäß in seinem jeweiligen Anstellungsverhältnis. So ist manches Orchesterwerk in Köthen entstanden, also während der knapp sechs Jahre zwischen 1717 und 1723, ein wichtige Zeit für den Komponisten, für sein eigenes Selbstwertgefühl und durchaus auch für sein Schaffenspotential. In diesem Städtchen und dem kleinen Fürstenhof fühlte er sich auf dem Gipfel seines Lebens und Wirkens, denn sein neuer Dienstherr, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen (1694 – 1728), hatte ihn als Hofkapellmeister geholt, ihn somit in eine Position gebracht, die er längst für sich angestrebt hatte. Bach fand in ihm einen „gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen“. In seiner vor-



Peschke

*01128 Dresden-Weißig
Hochlandcenter*

**Wir nehmen
uns für Ihre
Wünsche Zeit**

*01445 Radebeul-Ost
Dresdner Str. 78 A*

herigen Anstellung am Weimarer Hof hatte man Bach nämlich den ersehnten Titel eines Hofkapellmeisters schlichtweg vorenthalten, selbst noch nach dem Tode von Johann Samuel Drese, dem bisherigen Inhaber dieser Position. So hatte Bach es eben nur bis zum Konzertmeister bringen dürfen, obwohl er für die Hofkapelle komponieren mußte und sie auch leiten sollte. Das tat er übrigens vom ersten Geigenpulte aus mit seinem reinen und durchdringenden Violinspiel, wie aus zeitgenössische Quellen zu ersehen ist. So hielt er das Orchester „in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel [als Generalbaßspieler] hätte ausrichten können“. Bach fühlte sich schließlich in Weimar nicht mehr wohl und suchte nach einer Veränderung, doch wiederholte Entlassungsgesuche fruchteten nichts bei seinem Dienstherrn, Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar. Da ist Bach, der seine besten Kräfte gehemmt und sein Recht geschmälert fühlte, in der Erregung wohl etwas heftiger geworden, als es sich geziemt und mit dem schuldigen Respekt vertragen hätte. Ein amtlicher Bericht dokumentiert: „6. November ist der bisherige Concertmeister und Organist Bach wegen seiner halsstarrigen Bezeugung von zu erzwingender Dimission auf der Landrichterstube arretirt und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter ungnädiger Dimission des Arrestes befreyet worden.“ Bach eilte nun, mit seiner Familie in die anhaltinische Residenz zu übersiedeln und dem Angebot, das er bereits im Sommer 1717 erhalten hatte, zu entsprechen. Das war dort zwar ein kalvinistischer Hof, an dem es weder Kirchen- noch Orgelmusik gab, doch dies war Bach bekannt und schien ihn nicht zu stören. Der eingefleischte und fromme Lutheraner, der seine ursächliche Aufgabe, den

erklärten „Endzweck“ immer in einer „regulierten Kirchenmusik zu Gottes Ehre“ gesehen hatte, dachte offensichtlich jetzt mehr an sein persönliches Weiterkommen als an gewisse Lebensmaximen. Er dachte daran, in Frieden und Ruhe seiner musikalischen Arbeit nachgehen zu können und nicht zuletzt auch daran, seine Familie in wirtschaftlicher Geborgenheit zu wissen. Sicherlich reizten ihn auch die neuen Aufgaben, denen er sich zu stellen hatte, dem musikalischen Bedürfnis eines wohlgesinnten Fürsten zu dienen, der eine hohe Meinung von gepflegter Mu-



Fürst Leopold
von Anhalt-Köthen,
der musikalisch
ambitionierte
Dienstherr Bachs
zwischen
1717 und 1723

sikausübung hatte und somit Bach mit offenen Armen empfing. In Köthen durfte Bach im Schloß wohnen. Das verstand er gewiß als Auszeichnung. Wie sehr Fürst Leopold seinen Kapellmeister aber wirklich schätzte und wie wichtig ihm gute Kammermusik war, ergibt sich allein schon aus den wenigen Aktenvermerken jener Zeit: z. B. das für damalige Verhältnisse sehr hohe Jahresgehalt von 400 Talern, darin dem Hofmarschall gleichgesetzt. Als Zeichen einer besonderen Gunst ist auch zu werten, daß Bach mit fünf Musikern zum Kuraufenthalt des Fürsten nach Karlsbad mitreisen mußte, daß der Fürst bei Bachs siebentem Kind Pate stand und er seinem Kapellmeister ein wertvolles Cembalo in Berlin anfertigen ließ. Aus dieser Köthener Zeit datieren neben etlichen Klavierkompositionen – z. B. dem er-

sten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ – einige der bedeutendsten Instrumentalwerke Bachs. Ganz ohne Zweifel gehören dazu die sechs sogenannten „Brandenburgischen Konzerte“. Vielleicht waren einige davon schon in Weimar entstanden, doch auf alle Fälle sind diese dann in Köthen umgearbeitet, also in die uns bekannte Form gebracht worden. Bach hatte diese Concerti den Besetzungsmöglichkeiten der Köthener Hofkapelle angepaßt und sie auch dort vermutlich musiziert.

Bei den Werken handelt es sich um die 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 (1677 – 1734), jüngster Sohn des „Großen Kurfürsten“ und Halbbruder des 1713 verstorbenen Preußenkönigs 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. Das wäre vermutlich trotz der hohen Achtung, die Bach in Köthen genießen durfte, reizvoll gewesen, denn Christian Ludwig residierte im Berliner Schloß und unterhielt eine eigene Kapelle. Bach hatte ihn einst in Berlin kennengelernt („vor einigen Jahren das Glück gehabt“, sich vor ihm hören zu lassen, wie er in der Widmungsschrift bezeugte). Das wird just der Zeitpunkt gewesen sein, als er das neue Cembalo, das in Köthen gebraucht wurde, in Berlin besorgte, etwa im März 1719. Der Markgraf hatte übrigens nicht einmal einen Dank für den Komponisten übrig, geschweige denn eine Anstellung



Fürst Leopold
von Anhalt-Köthen
der musikalisch
ambitionierte
Fürst war Bachs
zweiter
Herr 1717

an seinem Hof. 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. Vermutlich hat Bach bei der Dedikation daran gedacht, seine Kompositionskunst vorzuweisen und so sich selbst

zwar ins rechte Licht zu rücken, dem Geschmack und Kunstverständnis des Markgrafen aber auch seine Referenz zu erweisen.

Das **Brandenburgische Konzert Nr. 3 G-Dur** dürfte vermutlich im Jahre 1718 in Köthen entstanden sein. Hier scheint der Typus des italienischen Concerto grosso fast aufgegeben zu sein. Zum einen umfaßt das Werk nur zwei auskomponierte Sätze. Sie sind durch zwei Adagio-Akkorde (phrygische Kadenz) miteinander verbunden, gewissermaßen das Rudiment eines langsamen Mittelsatzes, und eröffnen somit die Möglichkeit einer Improvisation. Zum anderen wird auf die für ein Concerto grosso typischen Soli verzichtet. Es konzertieren vielmehr drei gleichberechtigte Streichergruppen verschiedener Lagen, je drei Violinen, Violen und Violoncelli über dem gemeinsamen Baßfundament ganz in der Tradition einer instrumentalen Mehrchörigkeit.

Der 1. Satz beruht ausschließlich auf der Thematik des Beginns mit einem charakteristischen Sechzehntelauftakt und einer schwungvollen Fortspinnung. Der federnde Grundrhythmus – Wechsel von zwei Sechzehntelnoten und einem Achtel – bestimmt den gesamten Satz. Es ist ein ständiges Mit- und Gegeneinandermusizieren, ein Verschränken und Koppeln der Instrumentalstimmen in solistischem und gemeinsamem Spiel. Diesem vitalen Satz folgt kein langsamer Satz, sondern nur eine zweitaktige Überleitung, Adagio-Akkorde, die entsprechend damaliger Aufführungspraxis Raum für eine improvisatorische (Cembalo-)Einlage bieten. Doch dann bricht pure Lebensfreude durch, eine Gigue im 12/8-Takt von äußerster Virtuosität. Feurige Sechzehntelpassagen durchpulsen den Satz von Beginn an, wechselnd zwischen lichterem und dichterem

Aufführungsdauer:
ca. 15 Minuten

Varianten, treiben wirbelnd vorwärts und scheinen nicht enden zu wollen.

Ganz unversehens sind unter Bachs Händen aus alten Formen und ererbten musikalischen Gebilden, aus einem seit alters her bekannten Ton- und Harmonievorrat und einem nur allzu gut bekannten Instrumentarium neue Klangbilder entstanden und haben sich zu einer neuartig wirkenden Musiksprache entwickelt.

Wir hatten feststellen können, daß die Köthener Zeit für Bach insofern wichtig war, als er hier viele Möglichkeiten vorfand, eigene Orchestermusik zu komponieren und aufzuführen, mehr jedenfalls als vorher in Weimar. Und in Köthen entstanden ja auch erst die größeren Orchesterwerke, nicht nur die „Brandenburgischen Konzerte“, sondern auch zahlreiche Konzerte für Soloinstrumente mit Orchester und mindestens drei seiner vier (bekannten) Orchestersuiten. Bekanntlich hat Bach seine Instrumentalkonzerte vor allem nach dem Muster der italienischen Meister – allen voran Vivaldi – geschrieben. Doch wäre diese Betrachtung, ihn allein auf das italienische Vorbild einzuschränken, sehr einseitig, einfach zu kurz gegriffen. Bach

Business-Lunch-Buffet

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

hatte schon seit seiner Jugend keine Möglichkeit ungenutzt gelassen, das musikalische Wissen seiner Zeit zu studieren und viel Aufmerksamkeit darauf verwandt, sich auch in anderen Formen und Modellen auszuprobieren. Dafür steht ganz besonders die französische Art zu musizieren, eine Stilrichtung, die zunehmend an den europäischen Höfen Fuß gefaßt hatte und inzwischen zur feinen Lebensart gehörte.

Bach hatte während seiner letzten Schuljahre mehrfach Gelegenheit, in Lüneburg die kleine, aber weitgerühmte, überwiegend aus Franzosen zusammengesetzte Hofkapelle von Celle spielen zu hören. Das kann geradezu als ein besonderer Glücksfall angesehen werden, denn nur so lernte er, ohne jemals einen Fuß auf französischen Boden gesetzt zu haben, das Original ganz unverfälscht kennen. Der „französische goût“ (Geschmack) war aus der französischen Opern- und Ballett-Tradition entstanden, die neben dem italienischen Concerto seit etwa 1670 das Musikleben – nicht nur in den deutschen Landen – prägte. Dazu zählte die sogenannte Orchestersuite, auch Overtürensuite oder – nach der Bezeichnung des 1. Satzes kurz – Overtüre genannt.

Seinem Ursprung nach handelte es sich bei der Overtüre um ein festliches Opernvorspiel, mit dessen pomphaftem Beginn das Erscheinen des Herrschers versinnbildlicht werden sollte. Ihr wurden mehrere stilisierte Tanzsätze angehängt, in lockeren Folge. Die mußten übrigens nicht alle nur aus Frankreich stammen, waren dort aber heimisch geworden. Dies Verfahren ging auf das Wirken von Jean Baptiste Lully (1632 – 1687) am Versailler Hof zurück und wurde überall dort, wo französische Kultur und Geisteshal-

tungen als Maß aller Dinge galt, von den Komponisten gierig aufgegriffen. Bachs Zeitgenossen, Georg Philipp Telemann (1681 bis 1767), wurde sogar nachgerühmt, „er habe als ein Nachahmer der Franzosen endlich diese Ausländer selbst in ihrer eigenen Nationalmusik übertroffen“, ein Anzeichen für die Ernsthaftigkeit, mit der sich Bachs Zeitgenossen mit einem solchen „fremdländischen“ Genre auseinandersetzten.

Diese Ouvertürenform behielt ihre Wirkung noch lange Zeit, nachdem längst der Siegeszug der Sinfonie eingesetzt hatte. So fanden sich Ausläufer davon z. B. in den langsamen Einleitungen einiger Haydn-Sinfonien oder bei den Vorspielen zu Mozarts „Zauberflöte“ und Beethovens „Egmont“-Musik.

Die Form der „französischen Ouvertüre“ mit ihren charakteristischen gezackten Rhythmen und breit ausladenden Skalen in den langsamen Rahmenteilern und dem fugierten schnellen Mittelteil hat auch Bach jahrzehntelang beschäftigt und zu verschiedenen Experimentalformen angeregt. Abgesehen von Übernahmen der Formidee in etlichen Werken – so im „Sanctus“ der h-Moll-Messe oder in den vier Teilen der „Clavier-Übung“ – hat Bach uns aus einem größeren, nicht erhaltenen Werkbestand vier reine Orchesterouvertüren hinterlassen. Sie entstammen unterschiedlichen Lebensabschnitten – zwei von ihnen, die erste und vierte, gewiß aus früheren Jahren, eventuell schon aus Weimar. Die beiden anderen sind später entstanden, vielleicht erst in den letzten Leipziger Jahren. Wie dem auch sei, sie unterscheiden sich in vielerlei und haben – jede für sich – einen eigenen Charakter, eine eigene Architektur und lassen allesamt das Lullysche Vorbild weit hinter sich.

Die **Ouvertüre Nr. 3 D-Dur** entstand vermutlich in Köthen, vielleicht in einer kleineren Besetzung, die eine größere – die jetzige – Fassung nach sich zog. Möglich ist es auch, daß Bach dieses Werk direkt für sein Collegium musicum in Leipzig komponiert hat. Man weiß es nicht. Auf alle Fälle aber lagen dem Komponisten reichliche Erfahrungen aus der Köthener Zeit vor, Erfahrungen, die ihm auch als Thomaskantor und als Komponist der großen Vokalwerke gedient haben werden. In Leipzig aber – und das ist gewiß – hat Bach neben seinen Aufgaben als Kantor auch die eines Kapellmeisters wahrnehmen wollen und Nachdruck darauf gelegt, als Director musices und als Kantor ästimiert zu werden. Als Bach seine Bewerbung für das Thomaskantorat einreichte, hatte er womöglich ein schlechtes Gewissen, nicht, weil er seinen geliebten Fürsten verlassen wollte, denn der hatte erneut geheiratet, eine „Amusa“, wie sie Bach bezeichnete. (Sie war durchaus einer der Gründe, Köthen zu verlassen.) Vielmehr glaubte Bach an einen Abstieg in seiner „Karriereleiter“, denn was ist schon ein Schulkantor gegen einen Hofkapellmeister. Und doch nahm er den Posten in Leipzig an, zögerlich zwar, doch letzten Endes mit Bestimmtheit: „Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden“, habe er es doch „in des Höchsten Nahmen gewaget“, teilte Bach seinem Jugendfreund Georg Erdmann mit. Sicherlich hatte er es auch oftmals bereut, und dennoch hat er unverdrossen an seiner Musik gearbeitet und eine Vielzahl bedeutender Werke der Nachwelt hinterlassen. Dieses Collegium musicum übrigens, dem Bach zeitweise vorstand (zwischen 1729 und 1737 und nochmals von 1739 bis 1740),

Aufführungsdauer:

ca. 24 Minuten

hatte der nur etwas ältere Georg Philipp Telemann 1702 gegründet und eine Weile während seiner Studienzeit auch geleitet. Die vorwiegend aus Studenten bestehende Musiziergemeinschaft spielte seither regelmäßig in Leipziger Kaffeehäusern und veranstaltete wöchentlich „ordinäre“ Konzerte. Das waren die ersten Ansätze eines eigenständigen bürgerlichen Konzertlebens, aus denen sich in Leipzig die „Großen Concerte“, Vorläufer der jetzigen Gewandhauskonzerte, entwickelt haben. Hier hatte Bach Gelegenheit – nunmehr frei von einem wie auch immer gearteten fürstlichen Diktat und von höfischer Etikette – seinen Hörern neben Werken seiner Zeitgenossen wie Telemann und Händel auch eigene Werke zu Gehör zu bringen. Aus diesem Anlaß mag so manches Werk, darunter – wie man weiß – auch zahlreiche Konzerte für mehrere Cembali, entstanden sein. So finden sich in den Programm auch immer wieder Konzerte Bachs aus seiner Zeit in Köthen, mitunter nur in Abschriften und in überarbeiteter Form aus dieser Leipziger Zeit. Daher ist es gelegentlich schwierig, heute noch festzustellen, wann das Werk ursprünglich komponiert wurde. Dies betrifft auch die 3. Orchestersuite. Sie ist wohl zur bekanntesten und populärsten aller Bachschen Suiten geworden, denn sie gehört mit zum Glanzvollsten, was Bach jemals komponiert hat, allein schon wegen

Der Thomaskirchhof in
Leipzig mit Kirche und
Schule (um 1735);
Bachs Wirkungsstätte
seit 1723



der klangvollen Bläserbesetzung. Überdies enthält sie das berühmte „Air“, was soviel wie Lied heißt und auch aus dem Französi- schen stammt, ein Satz, der zu den ergrei- fendsten langsamen Sätzen aus Bachs Feder zählt und für die unterschiedlichsten Gele- genheiten herhalten muß, leider aber auch zu den vielfältigsten und qualitativ sehr un- unterschiedlichen Bearbeitungen. Dieser Satz ist Streichern und den Continuostimmen vorbehalten, während sich in allen anderen Sätzen der kraftvolle Bläserglanz über dem Streicherkleid ausbreitet, drei Trompeten, zwei Oboen und Pauken – eine wahrhaft kö- nigliche Gewandung.

Stolz präsentiert sich die eigentliche Ouver- türe, dieser durch die rhythmische Punktie- rung gespannte Einleitungssatz. Er zeichnet sich durch sein erhabenes Schreiten aus, geht über in den traditionsbedingten leben- digen Fugato-Abschnitt, um wieder zum Anfang zurückzukehren. Pauken und Trom- peten akzentuieren in beiden Gavotten (eine alte französische Tanzform von „rechter jauchzender Freude und einem hüpfenden Wesen“, wie Mattheson meinte) die Satzab- schnitte sehr kraftvoll. Der heitere Schwung dieser Melodik ist von ganz unmittelbarer Wirkung. Nach einer gravitätischen Bourrée (ursprünglich aus der Auvergne stammender Reigentanz) bildet eine großangelegte Gigue (ein Tanz englischen Ursprungs, der etwa um 1635 auch in Paris heimisch wurde) im 6/8-Takt den fröhlichen Ausklang des Werkes und läßt die hellen, schmetternden hohen Bach-Trompeten erschallen.

Aufführungsdauer

ca. 24 Minuten

Johann Joachim
Quantz (1697 – 1773),
der Flötenlehrer von
Friedrich dem Großen,
hat in seiner
Flötenschule (1752)
für die französische
Ouvvertürenform
folgendes gefordert:
„.... ein prächtiger und
gravitätischer Anfang,
ein brillanter, wohl aus-
gearbeiteter Hauptsatz
und eine gute Vermi-
schung verschiedener
Instrumente“
und eben dies in der
Bachschen Komposition
gefunden.

ABO plus ... Musikempfehlungen

30.6.2001 **Ludwig van Beethoven**

19.30 Uhr Neunte Sinfonie mit Schillers Ode

Kreuzkirche „An die Freude“

Siegfried Kurz, Solisten, Philharmonische Chöre

18.8.2001 Serenade im Schloßpark Pillnitz

17.30 Uhr **Felix Mendelssohn Bartholdy**

19.8.2001 Ouvertüren „Meeresstille und glückliche Fahrt“ –

17.30 Uhr und „Heimkehr aus der Fremde“ –

(hinter dem Bergpalais)

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert D-Dur und Rondo D-Dur

für Horn und Orchester

Joseph Haydn

Sinfonien Nr. 1

und Nr. 104 (Mit dem Dudelsack)

Gabriel Feltz, Michael Schneider, Horn

24.8.2001 **Olivier Messiaen**

19.30 Uhr „Des Canyons aux Étoiles“

Kreuzkirche (Von den Schluchten zu den Sternen)

für Klavier und Orchester

Marek Janowski

Jean-François Heisser, Klavier, Jörg Brückner, Horn

Mit einem Einführungsvortrag durch Edith Weidner

18.00 Uhr in einem unserer Klubräume im Kulturpalast

(gegen ein geringes Entgelt)

MUSIK VERSCHENKEN! Nutzen Sie unseren GESCHENK-GUTSCHEIN!

Sprechen Sie unsere Mitarbeiterinnen an im Besucherservice der Dresdner Philharmonie

im Kulturpalast; Tel.: 03 51/4 86 63 06 und 03 51/4 86 62 86,

oder schicken Sie uns eine e-Mail: contact@dresdnerphilharmonie.de

Texte der Borges-Gedichte

1. Unending The Rose Für Susana Bombal

Im Jahre Fünfhundert der Hedschra
Erblickte Persien von seinen Minaretten
Den Einfall der Wüstenlanzen
Und Attar von Neschapur erblickte eine Rose
Und sagte zu ihr mit stillschweigendem Wort,
Wie einer der denkt, nicht wie einer der betet:
– Deine vage Kugel ist in meiner Hand. Die Zeit
Krümmt uns beide und kennt uns nicht
An diesem Nachmittag eines verlorenen Gartens.
Deine leichte Last ist feucht in der Luft.
Die unaufhörliche Flut deines Dufts
Steigt auf zu meinem alten Gesicht, das sinkt,
Aber ich weiß dich ferner als jenes Kind,
Das dich in den Folien eines Traums erschaute
Oder hier in diesem Garten, eines Morgens.
Das Weiß der Sonne mag deines sein
Oder das Gold des Mondes oder die schimmernde
Festigkeit des Schwertes im Sieg.
Ich bin blind und weiß nichts, doch ich ahne,
Daß der Wege viele sind. Jedes Ding
Ist unendliche Dinge. Du bist Musik,
Firmamente, Paläste, Flüsse, Engel,
Tiefe Rose, unbegrenzte, innigvertraute,
Die der Herr meinen toten Augen zeigen wird.

2. Zeichen Für Susana Bombal

Um das Jahr 1915 sah ich in Genf auf der Terrasse eines Museums eine hohe Glocke mit chinesischen Schriftzeichen. Im Jahre 1976 schreibe ich diese Zeilen:

Unentzifferbar und allein weiß ich, daß ich
in der unbestimmten Nacht ein Geläut aus Erz
sein kann oder der Ausspruch, in dem
der Geschmack eines Lebens oder eines Abends
umschlossen ist, oder der Traum von Tschuang-tse,
den du schon kennst,

oder ein alltägliches Datum oder ein Gleichnis
oder ein großartiger Kaiser, heute nur einige Silben,
oder das Weltall oder dein heimlicher Name
oder jenes Rätsel, das du im Laufe der Zeit
und ihrer Tage vergebens erforschtest.
Ich kann alles sein. Laß mich im Schatten.

3. Susana Bombal Buenos Aires, 3. November 1970

Hoch am Nachmittag, hochgemut und hochgerühmt,
Durchschreitet sie den keuschen Garten und steht
Im genauen Licht des unumkehrbar reinen Augenblicks,
Der uns diesen Garten und das hohe stille Bild
Beschert. Ich sehe sie hier und jetzt,
Doch ich sehe sie auch in einer alten
Dämmerung von Ur in Chaldäa,
Oder die langsamen Stufen eines Tempels
Hinabsteigend, der unzählbarer Staub des
Planeten ist und Stein und Stolz war,
Oder das magische Alphabet der Sterne
Anderer Breitengrade entziffernd,
Oder eine Rose in England einatmend.
Sie ist da, wo Musik ist, im leichten
Azur, im Hexameter des Griechen,
In unseren Einsamkeiten, die sie suchen,
Im Wasserspiegel des Brunnens,
Im Marmor der Zeit, in einem Degen,
In der heiteren Ruhe einer Terrasse,
Die Sonnenuntergänge und Gärten überblickt.

Und hinter den Mythen und Masken
Die Seele, die allein ist.

4. Das Glück

Wer eine Frau umarmt, ist Adam. Die Frau ist Eva.
Alles geschieht zum erstenmal.
Ich habe etwas Weißes im Himmel gesehen. Man sagt mir,
es ist der Mond, aber
was soll ich mit einem Wort anfangen und mit einer Mythologie.
Die Bäume machen mir ein wenig Angst. Sie sind so schön.

Die stillen Tiere kommen näher, damit ich ihnen
ihren Namen sage.
Die Bücher der Bibliothek haben keine Buchstaben.
Wenn ich sie öffne, erscheinen sie.
Beim Durchblättern des Atlas entwerfe ich die Form Sumatras.
Wer ein Streichholz im Dunkeln anreißt, erfindet das Feuer.
Im Spiegel lauert ein anderer.
Wer das Meer anschaut, sieht England.
Wer einen Vers von Liliencron spricht, ist in die Schlacht
gezogen.
Ich habe von Karthago geträumt und von den Legionen,
die Karthago verwüstet haben.
Ich habe das Schwert geträumt und die Waage.
Gelobt sei die Liebe, in der es weder Besitzer noch Besitz gibt,
aber die beiden sich hingeben.
Gelobt sei der Alptraum, der uns offenbart, daß wir
die Hölle erschaffen können.
Wer zu einem Fluß hinabsteigt, steigt zum Ganges hinab.
Wer eine Sanduhr anblickt, sieht die Auflösung eines Kaiserreichs.
Wer mit einem Dolch spielt, sagt Cäsars Tod voraus.
Wer schläft, ist alle Menschen.
In der Wüste sah ich die junge Sphinx, soeben aus dem
Stein gehauen.
Es gibt nichts Altes unter der Sonne.
Alles geschieht zum erstenmal, aber auf ewige Art.
Wer meine Wörter liest, erfindet sie.

5. Der Selbstmörder

Es wird nicht ein Stern in der Nacht bleiben.
Es wird nicht die Nacht bleiben.
Ich werde sterben und mit mir die Summe
Des unerträglichen Weltalls.
Ich werde die Pyramiden auslöschen, die Medaillen,
Die Kontinente und die Gesichter.
Ich werde die Anhäufung der Vergangenheit auslöschen.
Ich werde Staub aus der Geschichte machen, Staub aus dem Staub.
Ich blicke den letzten Sonnenuntergang an.
Ich höre den letzten Vogel.
Ich vermache das Nichts niemandem.

6. Ars poetica

Den Fluß, der Zeit und Wasser ist, betrachten,
bedenken, daß die Zeit ein anderer Fluß ist,
wissen, daß wir uns wie der Fluß verlieren,
und daß wie Wasser die Gesichte schwinden.

Fühlen, daß Wachen ein anderer Schlaf ist,
der träumt, daß er nicht träumt, und daß der Tod,
den unser Fleisch fürchtet, dieser Tod ist
aus jeder Nacht, den wir den Schlaf nennen.

Im Tag oder im Jahr ein Symbol sehen
der Tage des Menschen und seiner Jahre,
die Beleidigung der Jahre verkehren
in Musik, einen Laut und ein Symbol.

Im Tod den Schlaf sehen, im Abendrot
ein trauriges Gold, solcherart ist Dichtung,
die unsterblich und ärmlich ist. Die Dichtung
kehrt wieder wie Morgen- und Abendrot.

An Abenden betrachtet ein Gesicht
uns manchmal aus dem Grund eines Spiegels;
die Kunst muß sein wie dieser Spiegel, der
uns unser eigenes Gesicht enthüllt.

Es heißt, Odysseus habe, satt von Wundern,
aus Liebe geweint, als er Ithaka,
grün und schlicht, sah, Kunst ist dies Ithaka,
aus grüner Ewigkeit und nicht aus Wundern.

Sie ist auch wie der unendliche Fluß,
der zieht mal weit und Spiegelbild des gleichen
unsteten Heraklit ist, der stets gleich ist
und anders, wie der unendliche Fluß.

Die Gedichte sind entnommen:

Jorge Luis Borges, Gesammelte Werke

© 1981 Carl Hanser Verlag, München – Wien

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 – 19.00 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: ticket@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; Autor eines gekennzeichneten
Teilbeitrags zu Christian Münch ist Christoph Sramek, Leipzig

Foto-Nachweis: Christian Münch, Frank Höhler, Dresden; Jean-Paul Penin,

Künstleragentur Dr. Raab & Dr. Böhm, Wien; Britta Schwarz, Kalle Kroll,

Berlin; Kai Wessel, Marco Borggreve, Utrecht; Lars Jung, 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

HÖRGERÄTE KAHL

www.hoergeraete-kahl.de

E-Mail: info@hoergeraete-kahl.de

Horst Kahl

Hörgeräte-Akustiker-Meister



Unsere Leistungen:

- kostenloser Hörtest und Beratung
- Lichtsignalanlagen für Türklingel und Telefon
- Beratung und Service zu implantierbaren Hörgeräten
- Service für Cochlea Implant, Nucleus/Bionics

01159 Dresden

Rudolf-Renner-Str. 30

Tel. (03 51) 421 54 57

Fax (03 51) 421 71 08

Öffnungszeiten:

Mo-Fr 9.00-13.00 Uhr

Mo, Mi-Fr 14.00-18.00 Uhr

01309 Dresden

Naumannstr. 3

Ärztehaus, Haus 2

Tel. (03 51) 314 23 03

Öffnungszeiten:

Mo-Fr 9.00-13.00 Uhr

Mo, Di, Do 14.00-18.00 Uhr

Fr 14.00-17.00 Uhr

01705 Freital

Dresdner Str. 243

Tel. (03 51) 649 31 03

Öffnungszeiten:

Mo-Fr 9.00-12.30 Uhr

13.30-17.00 Uhr

und nach Vereinbarung

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