

Spielzeit

2001/2002



DRESDNER
PHILHARMONIE

3. Philharmonisches Konzert

Sonnabend

3. November 2001, 19.30 Uhr

Sonntag

4. November 2001, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes

3. Philharmonisches Konzert

Dirigent

Günther Herbig

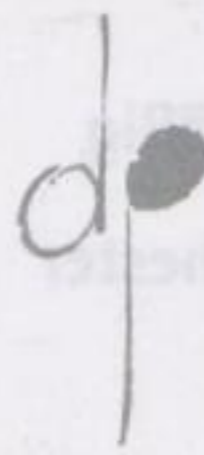
Solist

Ingolf Turban, Violine

Der Geigenvirtuose
Niccolò Paganini,
dargestellt auf einem
zeitgenössischen
Scherenschnitt, der sehr
schön sein äußerst
vitalen Spiel zeigt,
erregte in weiten Teilen
Europas ein solches

Aufsehen, daß man
rasch glaubte, er habe
einen „Teufelsbund“
geschlossen. „Sein
Vortrag war, bei starker
Hinneigung zum
Bizarren, von überwältigender
Genialität“
(Eduard Hanslick).





Programm

Gioacchino Rossini (1792 – 1868)

Ouvertüre zur Oper „Semiramis“

Allegro vivace – Andantino – Allegro

Niccolò Paganini (1782 – 1840)

Konzert Nr. 2 für Violine und Orchester

h-Moll op. 7 („La Campanella“)

Allegro maestoso

Adagio

RONDO Allegretto moderato

PAUSE

Franz Schubert (1797 – 1828)

Sinfonie Nr. 8 C-Dur

(„Die Große“) D 944

Andante – Allegro ma non troppo

Andante con moto

SCHERZO Allegro vivace

FINALE Allegro vivace

Er dirigiert regelmäßig
die führenden Orchester
in den USA
und in Europa

Dirigent

Günther Herbig, 1931 in Aussig geboren, teilt seine künstlerische Tätigkeit heute zwischen Europa und Nordamerika, und seine Laufbahn als Dirigent ist auf beiden Kontinenten gleichermaßen erfolgreich. Er studierte an der Musikhochschule „Franz Liszt“ in Weimar bei Hermann Abendroth und arbeitete mit Hermann Scherchen, Arved Jansons und Herbert von Karajan zusammen. Zwischen 1957 und 1962 wirkte er als Kapellmeister am Deutschen Nationaltheater Weimar und war danach als Dirigent in Potsdam und beim Berliner Sinfonieorchester beschäftigt. Von 1972 bis 1977 war er Chefdirigent der Dresdner Philharmonie und kehrte anschließend als Chefdirigent (bis 1983) an das Berliner Sinfonieorchester zurück. Seit 1984 lebt er in den USA. Er war bis 1990 Music Director des Detroit Symphony Orchestra und von 1989 bis 1994 Music Director des Toronto Symphony Orchestra. Seine Karriere in den USA begann jedoch schon 1979 durch eine Ernennung zum „Principal Guest Conductor“ des Dallas Symphony Orchestra. 1982 wurde er „Principal Guest Conductor“ des BBC Philharmonic Orchestra und 1994 beim Residentie Orkest in Den Haag. Er dirigiert regelmäßig die führenden Orchester in den USA und Europa, darunter die großen Londoner Orchester, ist ständiger Gast in Japan und beim Israel Philharmonic Orchestra. 1993 kehrte er als Gast zur Dresdner Philharmonie zurück und war dort seither immer wieder zu erleben. Zu Beginn dieser Saison übernahm Günther Herbig als Chefdirigent das Rundfunk-Symphonieorchester des Saarländischen Rundfunks. Weit über 100 Werke sind unter

Yailo2 Programm

seiner Leitung eingespielt worden, darunter sinfonische Werke von Haydn und Brahms. Neuere Aufnahmen entstanden mit den Orchestern der BBC Philharmonic und der Royal Philharmonic London mit Werken von Beethoven, Schubert, Brahms, Mahler und Strauss.



Erst Konzertmeister,

dann

weltweit gefragter

Solist

Di Solist

Aus der Musikkultur des Elternhauses kommend, studierte Ingolf Turban in seiner Heimatstadt München bei Gerhart Hetzel und belegte Kurse in den USA bei Dorothy DeLay und Jens Ellermann. Am Anfang einer Solistenlaufbahn bot Sergiu Celibidache dem erst 21jährigen Geiger die Position eines ersten Konzertmeisters bei den Münchner Philharmonikern an. Für Ingolf Turban war dies eine



äußerst wichtige, inspirierende Zeit, welche er jedoch mit Rücksicht auf eine weltweite Solistentätigkeit auf drei Jahre begrenzte.

Seither konzertierte er mit über 60 Orchestern unter Dirigenten wie Gerd Albrecht, Sergiu Celibidache, Charles Dutoit, Eliahu Inbal, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yehudi Menuhin, Marcello Viotti, Hiroshi Wakasugi, Heinz Wallberg, Franz Welser-Möst und vielen anderen.

Ingolf Turbans Vorliebe für außergewöhnliche Werke und Programme

spiegelt sich wieder in einer Reihe von Ersteinspielungen im Rahmen vieler Produktionen für CD, Rundfunk und Fernsehen. Außerdem übernahm er 1995 als Nachfolger von Riccardo Odnoposoff eine Professur an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart.

Mit den Dresdner Philharmonikern konzertierte er erstmals 1994 unter Ralf Weikert und war 1997 unter Yehudi Menuhin erfolgreich in Mozarts D-Dur-Violinkonzert (KV 219) und 1998 mit dem Violinkonzert von Richard Strauss unter Leitung von Gerd Albrecht.



Zum Programm

Viele Konzertprogramme erwecken den Eindruck, als sei die Werkauswahl willkürlich erfolgt und es gäbe keine Korrespondenz zwischen den ausgewählten Werken. Doch schauen wir genauer hin, bemerken wir so manchen Sinnzusammenhang. Dieser kann sowohl im Kontrast als auch im Gleichklang liegen, läßt sich in einer thematischen Übereinstimmung begründen oder scheint – wie im vorliegenden Fall – aus einer gemeinsamen Quelle gespeist zu sein. Das sind hier Rossinis temperamentvolle Musik und seine musikalische Vitalität. Doch zwischen dem, was Paganini und auch Schubert daraus gemacht haben, liegen Welten. Mögen alle drei Komponisten noch so sehr ihre Liebe zum Gesang und zur melodischen Gestaltung beweisen, gingen sie doch recht unterschiedliche Wege und erreichten – jeder für sich – hohe Ziele. Alles, was Paganini schrieb und was er spielte, entstand aus dem Geist der Musik Rossinis, war, wie dessen Opernarien und -ensembles, voller Gesang und Witz, blitzend-brillant und virtuos-effektiv, jedoch – mehr noch als jener – allein auf äußere Wirkung bedacht. Schubert hingegen ließ sich zwar von dem in Wien entfachten Rossini-Fieber mitreißen und komponierte sogleich Ouvertüren „im italienischen Stil“, doch wichtiger erscheint, wie er in aller Stille musikalische Gesten Rossinis beschwören konnte, ohne sie zu kopieren und – selbst ein Melodiker par excellence – rein intuitiv die elegant-wirkungsvolle Melodik des Italieners in seinen Orchesterwerken zu kunstvoller Blüte erhob. So hat die „Große C-Dur-Sinfonie“ keineswegs in direkter Weise mit Rossini zu tun und schon gar nichts mit Paganinis sehr vordergründiger Effekthascherei, doch läßt sich zweifellos ein Bogen spannen von Rossinis leichtgeschürzter Art zu Schuberts tiefgründiger Melodiegestaltung und der Ernsthaftigkeit seines Musizierens.

Gioacchino Rossini

geb. 29.2.1792
in Pesaro;
gest. 13.11.1868
in Passy (Paris)

1800
erster Musikunterricht
in Bologna

1806 – 10
Studium am Liceo
Musicale in Bologna

1810
Debüt als
Opernkomponist
in Venedig

1813
„Italienerin in Algier“
(Venedig)

1816
„Barbier von Sevilla“
(Rom)

1815 – 23
Kompositionen
von 20 Opern

1824 – 26
Leiter des Théâtre
Italien in Paris, danach
„Premier Compositeur
du Roi“

1829
„Wilhelm Tell“

kehrte 1836
nach Bologna zurück,
lebte
seit 1848
in Florenz,
seit 1855
in Frankreich

Über Gioacchino Rossini (er selbst schrieb seinen Vornamen nur mit einem „c“) sind – gemessen an seiner Bedeutung für die Entwicklung der Oper – allgemein zwar einige, insgesamt doch aber recht wenige Facetten bekannt. Und dies trotz einer Lebensleistung, die sich wie ein Erfolgsroman der Oper lesen läßt. Immerhin aber kursieren seit Stendhals Biographie (1842) zahlreiche anekdotenhaft gefärbte Details über sein Leben als gaumenfreudiger Privatier, auch wenn dies kaum Grundlage sein kann für eine ernsthafte Beschäftigung mit dem Komponisten und seinem Werk.

Ganz ohne Zweifel hatte Rossini sich als Schöpfer zahlreicher und meist auch sehr erfolgreicher Opern einen großen Namen gemacht. Einige dieser Werke werden immer noch gespielt, am meisten aber wohl sein „Barbier von Sevilla“. Und daß er dann urplötzlich aufhörte zu komponieren, gerne kochte und als ausgesprochener Gourmet, als Bonvivant, der er immer schon war, ein – äußerlich betrachtet – vergnügliches Leben in seiner zweiten Lebenshälfte führte, gehört auch zu seinem Lebensbild. Weitaus weniger aber ist bekannt, daß er lange Jahre in tiefer Depression lebte und erst seine zweite Frau, die attraktive Pariserin Olympe Pélissier, das Wunder vollbrachte, seine seelische und körperliche Wiedererstarkung voranzutreiben.

Doch das sind bestenfalls Momentaufnahmen. Die können nur ein einseitiges Bild des Komponisten geben und reichen keineswegs aus, Rossinis Persönlichkeit und Kunstauffassung gerecht zu werden. Tatsächlich hat er sich nach seinem letzten großen Opernerfolg mit „Wilhelm Tell“ (1829) kaum noch kompositorisch betätigt, hat in den restlichen 40 Jahren seines Lebens jedenfalls keine Opern mehr komponiert. Allerdings entstand noch ein bedeutendes „Stabat mater“ zwischen 1832 und



1842 und als herausragendes Alterswerk eine „Petite Messe solennelle“ 1863. Daneben schrieb er einige Gelegenheitskompositionen sowie beachtenswerte Kammermusik, Gesangstücke und Klavierwerke. Letztere sammelte er seit 1857 unter dem Titel „Péchés de vieillesse“ (Sünden des Alters). Als wolle er es unbedingt vermeiden, ernstgenommen zu werden, schrieb er dazu: „Den Pianisten der vierten Klasse gewidmet, zu denen zu gehören ich die Ehre habe“. Aber auch diese Werke zeigen ihn als den feinsinnigen Komponisten, der mit wunderbar leichter Hand immer noch die schönsten Melodien schreiben konnte.

Es ist viel darüber gerätselt worden, warum Rossini in seiner zweiten Lebenshälfte nicht mehr auf der Woge seiner Erfolge schwimmen wollte, warum er sich so völlig als Schaffender aus der Kunstszene zurückgezogen hatte. Reich war er, berühmt genug auch. Das kann der Grund nicht, oder nicht allein, gewesen sein. Vielmehr – und das spricht wohl sehr für die Ernsthaftigkeit dieses Leichtfüßigen – sah er seine eigene Kunstauffassung sich überleben, sah einen Wandel sich vollziehen zwischen dem, was er wollte und konnte und dem, was ein veränderter Publikumsgeschmack zu verlangen schien. Er fühlte sich als „der letzte Klassiker“, wie er mehrfach gesagt und geschrieben hat und war einfach nicht mehr geneigt, für die romantische Welt und ein daraus entstandenes überwiegend kleinbürgerliches Publikum, das so ganz anders als jenes der großen Opernjahre seiner Jugend war, zu komponieren. „... und es wird nach mir noch schlimmer werden. Der Kopf wird über das Herz siegen: die Wissenschaft die Kunst zugrunde richten, und unter dem Übermaß von Noten wird, was man instrumental nennt, das Grab der Stimmen und des Gefühls werden. Möge es nicht dazu kommen!!!“ (1852). Er hat eben nicht auf dem Höhepunkt seines Erfolges leichtfertig seinen Genius verraten, sondern hellstichtig resigniert, auch wenn er dies gern hinter der Maske von buffoneskem Witz verbergen wollte.

39 Opern hat er hinterlassen. Nicht alle hatten den gleichen Erfolg. Mißerfolge und Enttäuschungen waren darunter, Pfiffe und Buh-Rufe, nicht immer gerechtfertigt, wie es eben so im Leben geht. Und doch hat er seit seinem „Tancredi“ und der „Italiana in Algeri“ (beide 1813) einen unvergleichbaren Ruhm als Opernkomponist begründet. Neapels Operndirektor, Domenico Barbaja, wünschte, ihn an sein Haus zu binden. Rossini komponierte für



ihn zehn neue Werke zwischen 1815 und 1822 und nahm ihm – wie auch in solchen Fällen das Leben so spielt – seine Geliebte, die Primadonna Isabella Colbrán, heiratete sie.

Rossini schrieb mit traumwandlerischer Sicherheit. Und er begeisterte sein Publikum. Bald weit über die Landesgrenzen hinaus, in vielen Städten Europas entfachte sich ein wahres „Rossini-Fieber“. Viele Komponisten versuchten ihrerseits, diesen typischen Rossini-Ton aufzugreifen, seinen orchestralen Effekten nachzuspüren, seine einprägsame Melodik zu imitieren, seinem unwiderstehlichen prägnanten Witz, oft ins Buffoneske gesteigert, neue Nahrung zu geben und die entfesselten Stretta-Steigerungen zu kopieren. Aber nur wenige beherrschten es, seinen Ton zu treffen und trotzdem eigenständig zu bleiben. Franz Schubert gehörte dazu beispielsweise in seiner Ouvertüre zu „Rosamunde“ und den Ouvertüren „im italienischen Stil“. Sehr beliebt wurde es bald schon, Themen aus Rossini-Opern für Variationswerke oder Paraphrasen zu verwenden, virtuos-unterhaltende Instrumentalwerke zu komponieren. Rossini, der einfallsreiche Viel- und Schnellschreiber – so manche Oper entstand in knapp zwei Wochen –, war jahrelang allgegenwärtig als der „Schwan von Pesaro“.

Bereits in ganz jungen Jahren zeichnete sich der Sohn eines Orchestermusikers und einer erfolgreichen Sängerin durch große Begabung aus. Entscheidend für seine Entwicklung wurde der Einfluß des Chorherrn Don Giuseppe Malerbi, in dessen Bibliothek Rossini ebenso ältere und neuere italienische Noten als auch Werke von Haydn und Mozart kennenlernte. So wurde deutliche Lust geweckt, ebenfalls zu komponieren. Der junge Mann, gerade erst zwölf Jahre alt, hatte sein Talent entdeckt. Sechs Sonaten „á quattro“, besetzt mit zwei Violinen, Viola und nicht üblicherweise einem Violoncello, sondern dem Kontrabaß, haben

Anton Schindler, der Sekretär Beethovens, berichtete, wie das „Rossini-Fieber“ 1822 (mit „Zelmira“) auch Wien erreichte: „Da ging es denn in der Tat voll und toll genug zu; als ob die ganze Versammlung von der Tarantel gestochen wäre, glich die ganze Vorstellung einer Vergötterung; das Lärmen, Jubeln, Jauchzen, viva- und forza-Brüllen nahm gar kein Ende.“

sich aus dieser Zeit erhalten und sind – erstaunlich genug – heute immer noch in allen möglichen Besetzungsvarianten (z. B. für Streicherorchester oder Bläserquartett) auf den Programmen zu finden. Hier haben wir es mit einem grandiosen Genieblitz zu tun, vergleichbar etwa mit Mozarts Frühwerken oder mit Mendelssohns frühreifen Jugendsinfonien. Verblüffend ist nicht nur die handwerkliche Fertigkeit, sondern vor allem die individuelle Sprache. Durch alle zeitüblichen Konventionen hört man bereits persönliche Töne heraus, sowohl die melodische Erfindung als auch das Temperament betreffend. Aus einer solchen frühen Jugendzeit stammen noch einige andere Werke, darunter die erste Orchesterkomposition, eine Sinfonie. Mit fortschreitendem Unterricht am Konservatorium in Bologna, inzwischen bei Padre Mattei, dem Nachfolger des legendären Padre Martini – der junge Mozart war zeitweise dessen Schüler –, festigte sich Rossinis Können.

Wie schon Jahr für Jahr seit 1808 ging im Februar 1823 wieder eine neue Oper Rossinis

Rossinis Unterschrift
auf einem
Widmungsblatt

Handwritten musical notation on a page. At the top left, the word "Canto" is written in a cursive hand. To its right, there are musical notations including a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a dynamic marking of *f*. Above the staff, there are handwritten notes: "Ah" with a fermata, and "3" above a triplet of notes. Below the staff, the name "Gioachino" is written in cursive. Further down, the word "Violoncello" is written in cursive, with a large bracket underneath it. To the right of this, there is another musical staff with a treble clef, a key signature of two flats, and a dynamic marking of *f*. The notation includes various notes, rests, and a fermata.



Niccolò Paganini

über eine Bühne, dieses Mal in Venedig. Mehr als dreißig hatte er bereits geschrieben und meist mit großem Erfolg aufführen können. Jetzt war er bereits bei seinem 34. Werk angelangt und hatte viel Erfahrung gesammelt. Er kannte zahlreiche Akteure und wußte ihre stimmlichen Qualitäten zu nutzen. Diese neue Oper – nach Voltaires Tragödie „Sémiramis“ – hatte sich zu einer blutrünstigen Vierstunden-Geschichte um die babylonische Königin Semiramis ausgewachsen, auf deren Anwesen – nebenbei gesagt – sich einst die „Hängenden Gärten“, eine der antiken Weltwunder, befunden haben. Rossini hatte es auch diesmal wieder verstanden, eine wunderbare Musik zu schreiben und Paraderollen für die singenden Hauptdarsteller zu schaffen. Seine damalige Frau, Isabella Colbrán, hat vermutlich viel zum außerordentlich beachteten Erfolg dieser Oper beigetragen.

Allen diesen Opern hat Rossini, ganz dem Brauch seiner Zeit entsprechend, eine Ouvertüre vorangestellt. Und losgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion als Bühnenvorspiel haben viele brillante Opernouvertüren als reine Orchesterstücke ihren Siegeszug durch die Konzertsäle angetreten. Neben solchen reizvollen Stücken – man könnte sehr viele aufzählen – wie die Ouvertüre zu „Die seidene Leiter“ (1812), „Die Italienerin in Algier“ (1813), „Der Barbier von Sevilla“ (Rossinis Schlüsselwerk zum Welterfolg seit 1816), „La Cenerentola“ (Aschenbrödel, 1817), „Die diebische Elster“ (1817) und schließlich „Wilhelm Tell“ (1829) gehört auch die Semiramis-Ouvertüre zu den immer wieder aufgeführten Werken. Eines haben alle diese Vorspiele gemein, was uns zu begeistern vermag: das ist der mitreißende Sog und eine geradezu narkotische Wirkung, die aus ihnen zu verströmen scheint. Dem kann man sich kaum entziehen. Rossini hat sich eines recht einfachen Rezeptes bedient: als Me-

1812 - 1813
in Venedig
1813 - 1814
in Venedig
1814 - 1815
in Venedig
1815 - 1816
in Venedig
1816 - 1817
in Venedig
1817 - 1818
in Venedig
1818 - 1819
in Venedig
1819 - 1820
in Venedig
1820 - 1821
in Venedig
1821 - 1822
in Venedig
1822 - 1823
in Venedig
1823 - 1824
in Venedig
1824 - 1825
in Venedig
1825 - 1826
in Venedig
1826 - 1827
in Venedig
1827 - 1828
in Venedig
1828 - 1829
in Venedig
1829 - 1830
in Venedig
1830 - 1831
in Venedig
1831 - 1832
in Venedig
1832 - 1833
in Venedig
1833 - 1834
in Venedig
1834 - 1835
in Venedig
1835 - 1836
in Venedig
1836 - 1837
in Venedig
1837 - 1838
in Venedig
1838 - 1839
in Venedig
1839 - 1840
in Venedig
1840 - 1841
in Venedig
1841 - 1842
in Venedig
1842 - 1843
in Venedig
1843 - 1844
in Venedig
1844 - 1845
in Venedig
1845 - 1846
in Venedig
1846 - 1847
in Venedig
1847 - 1848
in Venedig
1848 - 1849
in Venedig
1849 - 1850
in Venedig
1850 - 1851
in Venedig
1851 - 1852
in Venedig
1852 - 1853
in Venedig
1853 - 1854
in Venedig
1854 - 1855
in Venedig
1855 - 1856
in Venedig
1856 - 1857
in Venedig
1857 - 1858
in Venedig
1858 - 1859
in Venedig
1859 - 1860
in Venedig
1860 - 1861
in Venedig
1861 - 1862
in Venedig
1862 - 1863
in Venedig
1863 - 1864
in Venedig
1864 - 1865
in Venedig
1865 - 1866
in Venedig
1866 - 1867
in Venedig
1867 - 1868
in Venedig
1868 - 1869
in Venedig
1869 - 1870
in Venedig
1870 - 1871
in Venedig
1871 - 1872
in Venedig
1872 - 1873
in Venedig
1873 - 1874
in Venedig
1874 - 1875
in Venedig
1875 - 1876
in Venedig
1876 - 1877
in Venedig
1877 - 1878
in Venedig
1878 - 1879
in Venedig
1879 - 1880
in Venedig
1880 - 1881
in Venedig
1881 - 1882
in Venedig
1882 - 1883
in Venedig
1883 - 1884
in Venedig
1884 - 1885
in Venedig
1885 - 1886
in Venedig
1886 - 1887
in Venedig
1887 - 1888
in Venedig
1888 - 1889
in Venedig
1889 - 1890
in Venedig
1890 - 1891
in Venedig
1891 - 1892
in Venedig
1892 - 1893
in Venedig
1893 - 1894
in Venedig
1894 - 1895
in Venedig
1895 - 1896
in Venedig
1896 - 1897
in Venedig
1897 - 1898
in Venedig
1898 - 1899
in Venedig
1899 - 1900
in Venedig

Aufführungsdauer:
ca. 12 Minuten

Schon seit langer Zeit haben Komponisten das Orchester-Crescendo als wirkungsvollen Effekt zu benutzen verstanden, denken wir nur an die berühmte „Orchesterwalze“ der Mannheimer, doch in einer derart unverwechselbaren Art hat es schließlich nur einer verwendet: Rossini. Und außerdem hat er es wirklich populär gemacht, so sehr, daß er bei seiner Ankunft in Paris mit „Monsieur Crescendo“ angeredet worden sein soll.

lodiker läßt er seine Orchesterinstrumente singen, die langsamen Einleitungen in verführerischer Schönheit der elegischen Melodien und in unwiderstehlichem Witz und knapper Einprägsamkeit seine Allegro-Themen, immer voller neuer Einfälle und brillant in Rhythmus und Instrumentation. Und dann baut er sein Crescendo auf, eine Stretta-Steigerung von unentrinnbarer Urgewalt. Vom geflüsterten Pianissimo bis zum krachenden Fortissimo entwickelt es sich mit einer uhrwerkhaften Präzision. Instrument für Instrument tritt dynamisch und farblich verstärkend hinzu, ein ostinates rhythmisches Element scheint zu pulsieren, gebunden an unablässige Motivwiederholungen. Kein Werk ist wie das andere, und schier unerschöpflich sind seine Einfälle. Aber kaum eine Ouvertüre fühlt sich der nachfolgenden Oper thematisch verbunden, ja kann sogar – wie es sogar gelegentlich geschehen ist –, einer anderen Oper vorangestellt werden. Nur „Wilhelm Tell“, diese großartige Ausnahme in allen Belangen, bildet auch hierin eine Ausnahme. Das Crescendo aber, dieses Markenzeichen Rossinis, war auch innerhalb vieler Opern immerfort präsent, in zahlreichen Arien und Ensembles.

Nun aber schauen wir auf die Semiramis-Ouvertüre. Hier treffen wir nicht die sonst meist übliche langsame Einleitung an, sondern schon zu Beginn auf ein beherztes Treiben mit einem Crescendo von langen 42 Takten. Dann erst setzt mit dem Andantino-Thema der vier Hörner die erste Melodie ein. Wir erleben dynamische Kontraste und ein bezauberndes Wechselspiel von kammermusikalischer Durchsichtigkeit und prächtigen Tutti. Zielpunkt der gesamten Entwicklung aber ist der köstliche Allegro-Satz der dreiteiligen Ouvertüre mit seiner atemberaubenden Stretta-Steigerung. Das ist eine Ouvertüre nach dem Maß des Meisters: Rossini wie wir ihn lieben.



Niccolò Paganini

Niccolò Paganini, zeitlebens als eine schillernd-faszinierende Persönlichkeit betrachtet und als unnachahmlicher „Teufelsgeiger“ bewundert, haftet selbst heute noch – in unserem durchaus aufgeklärt erscheinenden Zeitalter – der Ruf eines geheimnisumwitterten Zauberers, eines teufelsbesessenen Magiers an. Obwohl er selbst durch seine unstete Lebensweise und bewußt ausgeschmückten Berichte zu einer gewissen Legendenbildung beigetragen hat, sind uns doch vielfache bewundernde Berichte über sein Künstlertum überkommen. Natürlich wissen wir heute, daß hinter seinen Erfolgen als reisender Virtuose geniale Begabung und enormer Fleiß stehen. Darüber hinaus verstand er es aber auch, durch abgefeimteste Kalkulation, wie sie damals noch nicht gekannt wurde, auf sein Publikum eine nachhaltige Wirkung auszuüben. Und dennoch läßt sich selbst heute eine leidenschaftslose Bewertung seiner Erfolge keineswegs völlig erklären. Und so verwundert es nicht, wenn seinerzeit viel von Teufelsbund und Hexerei geredet wurde, ganz im Sinne einer vorherrschenden romantisierenden Meinung, übermenschlich erscheinende Aufgaben könnten nur mit Hilfe eines teuflischen Paktes gemeistert werden. Da denken wir doch sofort an „Faust“ und „Freischütz“. Man konnte einfach nicht recht begreifen, was man gerade selbst gehört oder gesehen hat und so war man zweifellos geneigt, an dämonische Kräfte zu glauben. Denn das Dämonische war – um mit Goethe zu sprechen – „dasjenige, was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen sei“. Bei Paganini zeige es sich in hohem Grade, „wodurch er dann auch so große Wirkung hervorbringt“ (Gespräch mit Eckermann am 2. März 1831). Und offensichtlich gehörte auch Paganinis persönliches Erscheinungsbild dazu, einen solchen Gedanken zu verstärken. Sein erster Biograph, Julius Max Schottky, beschrieb den Teufelsgei-

geb. 27.10.1782
in Genua;
gest. 27.5.1840
in Nizza

1793
erstes öffentliches
Auftreten als Geiger

1805 – 10
Soloviolinist und
Kapellmeister der
Fürstin Elisa Baciocchi
(Schwester Napoleons)
in Lucca

seit 1813
zunehmende Erfolge
als Virtuose innerhalb
Italiens

1828 – 31
Konzertreisen von Wien
über Böhmen nach
Polen und quer durch
Deutschland

1831 – 34
Reisen durch
Frankreich, England,
Schottland, Irland und
Belgien

1835
Rückkehr nach Italien

ger 1830 so: „Er ist so mager, daß man füglich nicht magerer sein kann; dabei hat er eine blaßgelbe Farbe, eine große hervorstehende Adlernase und lange knochige Finger. Kaum scheint er in der Kleidung zusammenzuhängen, und macht er seine Verbeugungen, so bewegt sich der Körper auf eine so sonderbare Art, daß man alle Augenblicke fürchtet, die Füße könnten sich vom Rumpfe trennen und der ganze Mensch würde in einen Knochenhügel zusammenstürzen. Beim Spiel ist der rechte Fuß vorgeschoben, der, wenn die Passagen lebhafter werden, mit ans Komische grenzender Heftigkeit den Takt angibt, ohne daß aber das Gesicht etwas von seiner Abgestorbenheit verlöre, außer wenn es sich für den Beifallsdonner zum sonderbaren Lächeln verzieht, wo sich allmählich die Lippen wunderbar verschieben und die Augen ... nach allen Seiten blinzeln. Bei schwierigen Stellen bildet der Körper eine Art

Paganini,
der „Hexenmeister“,
eine zeitgenössische
Karikatur des
Geigenvirtuosen



Dreieck, da sich der Leib dann übermäßig einbiegt, während der Kopf und der rechte Fuß voranstehen.“ Und auch auf Heinrich Heine wirkte „seine schauerlich bizarre Erscheinung“ in besonderer Weise, so sehr, daß es ihm wert erschien, niedergeschrieben zu werden („Florentinische Nächte“, 1836): „Das lange schwarze Haar fiel in verzerrten Locken auf seine Schultern herab und bildete wie einen dunklen Rahmen um das blasse, leichenartige Gesicht, worauf Kummer, Genie und Hölle ihre unverwüsthlichen Zeichen eingegraben hatten ... Auf der Bühne ... kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstieg zu sein schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Gala: der schwarze Frack und die schwarze Weste von einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens [Proserpina oder Persephone, Gattin von Pluto, dem Herrscher der Unterwelt] der höllischen Etikette vorgeschrieben ist; die schwarzen Hosen ängstlich schlotternd um die dünnen Beine. Die langen Arme schienen noch verlängert, indem er in der einen Hand die Violine und in der anderen den Bogen gesenkt hielt und damit fast die Erde berührte, als er vor dem Publikum seine unerhörten Verbeugungen auskramte. In den eckigen Krümmungen seines Leibes lag eine schauerliche Hölzernheit ..., daß uns ... eine sonderliche Lachlust anwandeln mußte; aber sein Gesicht, das durch die grelle Orchesterbeleuchtung noch leichenartig weißer erschien, hatte alsdann so etwas flehendes, so etwas blödsinnig Demütiges, daß ein grauenhaftes Mitleid unsere Lachlust niederdrückte ... Aber alle ... mußten stracks verstummen, als der wunderbare Meister seine Violine ans Kinn setzte und zu spielen begann.“

Und so wird wirklich von seinem Spiel etwas ausgegangen sein, was nicht in Worte zu fassen ist. Seine atemberaubende Virtuosität und seine höchst vitale Kunstfertigkeit hat die

Nicht nur seine effekthaschende Brillanz wurde überschwenglich gelobt, sondern auch sein beseeltes Adagio-Spiel. Franz Schubert wird in diesem Zusammenhang gern zitiert, weil der meinte, ihm sei, als habe er „einen Engel singen“ gehört.

Zuhörer förmlich von ihren Plätzen gerissen. Kaum ein anderer Künstler vor ihm hat solche Begeisterungstürme ausgelöst. Louis Spohr, nur zwei Jahre älter als Paganini und als reisender Geigenvirtuose ebenfalls erfolgsvorwöhnt, erkannte neidlos das souveräne Spiel des Kollegen an: „Seine linke Hand sowie die immer reine Intonation scheinen mir bewunderungswürdig.“ Paganinis eigene Kompositionen standen – der Meinung vieler Zeitgenossen nach zu urteilen – seinem Spiel an Brillanz und Stilempfinden nicht nach. Doch da sie ausschließlich dazu gedacht waren, seine außergewöhnliche Beherrschung des Instruments zu demonstrieren, flossen, wenn auch höchst effektvolle, so doch zahlreiche musikalisch-kompositorische Belanglosigkeiten ein. Das wurde natürlich auch bemerkt. Spohr, selbst ein guter Komponist, erkannte natürlich diese Taschenspielertricks und hielt nicht hinter dem Berg, sie auch zu benennen: „In seinen Compositionen und seinem Vortrage fand ich eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war.“

Doch kritische Stimmen konnten Paganinis Ruhm in keiner Weise schmälern, im Gegenteil, seine Erfolge versetzten Europa in Raserei und Verzückung. So reiste er durch viele Länder und schonte sich nicht. Immer wieder aber machte er sich rar, ohne erkennen zu lassen, wo er sich gerade aufhielt und was er machte. Das wiederum bot natürlich einer Legendenbildung neue Nahrung. Schon immer hatte er, der gerissene Geschäftsmann, der er war, es verstanden, seine unstete, oft ungezügelter Lebensführung zu nutzen, um seine Lebensstationen (Mord an einer Geliebten und ein damit verbundener Gefängnisaufenthalt) und die Herkunft seiner Kunstfertigkeit (Teufelsbund)



in bedeutungsvolles Schweigen und verschleierte Anspielungen zu hüllen, ein diabolisches Image zu pflegen und sich damit noch interessanter und somit auch teurer zu machen. So verdiente er ein irrsinniges Vermögen, das ihm wiederum den Ruf einbrachte, unglaublich geizig zu sein. Tatsächlich aber war Paganini der erste Virtuose im „modernen“ Verständnis, der seine verblüffende Spieltechnik im Sinne eines schier zirkensischen Effektes einzusetzen verstand, um eine ganz bestimmte Wirkung beim Publikum zu erzielen: die Verzauberung. Allein deshalb ist es nicht verwunderlich, daß die Musik, die er für sich komponierte – er spielte niemals andere Musik als seine eigene! –, ins Instrumentale übersetzte Opernmusik zu sein schien. Man könne geradezu denken, es sei Musik von Gioacchino Rossini. Daß Paganini „durch lange Jahre beinahe fortwährend in meiner Nähe“ war, berichtete Rossini selbst, und daß er „ganze Tage und Nächte bei mir sitzen [blieb], während ich componirte“, zeigt, wie sehr der Geigenvirtuose sich nicht nur dem großen Meister der Oper verpflichtet fühlte, sondern ihm allerlei Effekte ablauschen wollte. Und schließlich hat Paganini, vielen Zeitgenossen

„Ich glaube, es ist nur einem einzigen Menschen gelungen, die wahre Pysiognomie Paganinis aufs Papier zu bringen; es ist ein tauber Maler namens Lyser, der in seiner geistreichen Tollheit mit wenigen Kreidestrichen den Kopf Paganinis so gut getroffen hat, daß man ob der Wahrheit der Zeichnung zugleich lacht und erschrickt ... Nur in grell schwarzen, flüchtigen Strichen konnten jene fabelhaften Züge erfaßt werden, die mehr dem schweflichen Schattenreich als der sonnigen Lebenswelt zu gehören scheinen“ (Heinrich Heine in „Florentinische Nächte“, 1836). Von eben diesem Johann Peter Theodor Lyser (1801 – 1870), einem Freund Heines, der sich als Maler, Zeichner und Verfasser von Künstlererzählungen einen Namen gemacht hatte, existieren übrigens auch einige Zeichnungen Beethovens und weiterer Berühmtheiten der Zeit.

Zahlreiche Komponisten bis in unsere Zeit fühlten sich von diesen Solo-Stücken nicht nur angeregt, sondern geradezu herausgefordert und komponierten ihrerseits Variationswerke auf der Grundlage einiger Capricen, so z. B. Liszt, Schumann, Brahms, Rachmaninow, Casella, Dallapiccola, Blacher und Lutoslawski.

gleich, auch einige Opernthesen Rossinis für Variationenreihen verwendet und daraus Bravourstücke gemacht, die ihresgleichen suchen, man denke nur an „Le Streghe“, die sogenannten Hexentanzvariationen, auf ein Thema aus der Oper „Mosé“.

Der spieltechnische Anspruch in Paganinis Kompositionen ist auch heute noch für jeden Geiger eine der größten Herausforderungen. Vor allem aber sind seine Werke – nur wenige wurden überhaupt gedruckt – Beleg für die unvergleichlichen Fähigkeiten des Genuesen. Paganinis wirkliche Kunst bestand darin, die waghalsigsten Schwierigkeiten scheinbar mühelos zu bewältigen. Das wurde durch seine körperliche Beschaffenheit deutlich begünstigt, z. B. durch eine außergewöhnliche Dehnbarkeit seiner linken Hand. Durch die Beweglichkeit und Kraft seiner Finger konnte er zuvor nie gehörte Kunststücke wie Doppeloktaven auf einer einzigen Saite oder Flageolett-Doppelgriffe vollbringen und Schwierigkeiten zeigen, die auf seine Zeitgenossen einen solchen gewaltigen Eindruck machten. Seine Bogentechnik hatte er zu einer unglaublichen Meisterschaft getrieben. Zudem verfügte er über ein äußerst feines Gehör und war durch seine konstitutionelle Beweglichkeit in der Lage, die Geige unmittelbar aufs Schlüsselbein zu legen, was den Klangreichtum des Instruments steigerte.

Zu den wichtigsten Kompositionen Paganinis gehören die berühmten 24 Capricci für Violine solo op. 1, mit denen er unter Kennern schon berühmt war, ehe er überhaupt seine Triumphzüge durch die europäischen Konzertsäle startete. Sie bildeten nichts Geringeres als ein Kompendium der spieltechnischen und expressiven Innovationen Paganinis und können als Basis für all das angesehen werden, was der Meister danach fabrizierte.

Neben einigen sehr virtuosen Konzertstücken und Kammermusik (u. a. mit Gitarre, die Paga-



nini selbst sehr gut spielte) komponierte er sechs Violinkonzerte. Allerdings wurden sie zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt, und auch später erschienen nur zwei – die ersten beiden – in authentischen Druckausgaben. Von Nr. 5 und 6 haben sich zudem nur die Solostimmen erhalten, so daß es sich – sollten sie überhaupt jemals aufgeführt werden – um nachträglich entstandene Orchesterfassungen von fremder Hand handelt. Die ersten beiden Konzerte aber gehören zu den wirklichen Paradestücken vieler Geiger auch heute noch.

Das Violinkonzert Nr. 2 h-Moll entstand 1826, zu einer Zeit also, in der er als Virtuose in Italien bereits sehr bekannt war, andere Länder aber noch nicht erobert hatte. Paganini machte mit diesem Konzert erstmals im Februar 1827 in Rom Furore, so sehr, daß ihm Papst Leo XII. den Goldenen Sporenorden und den damit verbundenen Titel eines Ritters verlieh. (Wir erinnern uns, daß es vorher nur zwei Träger dieser hohen Auszeichnung aus Musikerreihen gegeben hat: Gluck und der noch sehr junge Mozart.)

Das Konzert wird nach den raffinierten Effekten im Finalrondo auch als „La Campanella“ oder „La Clochette“ (Das Glöckchen) bezeichnet, ein Satz übrigens, der Franz Liszt so sehr begeisterte, daß er sich nicht enthalten konnte, daraus die aberwitzige Klavieretüde „Campanella“ zu verfassen. Wie in seinen Konzerten wendete Paganini auch in diesem Werk sein bewährtes „Erfolgskonzept“ an: ein dürftig behandeltes Orchester steht einem opulent ausgestatteten Solopart gegenüber. Es ist auf konventionelle Begleitaufgaben reduziert und schafft bestenfalls Kontraste, Übergänge und eine Klangbasis, auf der die Violine um so mehr hervorleuchten kann. Das Verhältnis zwischen Solo und Tutti entspricht etwa dem einer virtuoson italienischen Opernarie, deren Wirkung so genial Rossini bis in alle Feinheiten erprobt hat und einzusetzen verstand. Auch

Aufführungsdauer:
ca. 27 Minuten

hier kündigt das Orchester die Solo-Stimme mit Nachdruck an und tritt dann zur akkordisch harmonisierenden Untermalung zurück. Und wie von Rossini erlernt tritt auch in Paganinis Konzerten ein brillantes Feuerwerk virtuoser Fantasie (besonders in schnellen Teilen) immer wieder den ansprechenden melodischen Wendungen und harmonischen Verbindungen (in langsamen Teilen) gegenüber. Und Paganini verstand es, seine Zeitgenossen auch in diesem Konzert mit allen Kunststücken zu begeistern: Doppelgriffe in verschiedenen Lagen, Pizzicati der linken Hand und raffinierte Springbogen-Passagen, Flageolets, das bravouröse Spiel auf einer Saite. Dennoch ist dieses Konzert mehr als nur eine Aneinanderreihung geigentechnischer Effekte. Obwohl es – wie das erste Konzert – zu den herausragenden Virtuosenstücken zählt und nach wie vor auf den bedeutenden Podien der Welt vorgetragen wird, ist es im Gegensatz zum ersten Konzert in der Dresdner Philharmonie lange nicht aufgeführt worden, bisher letztmalig 1976 von Ruggiero Ricci.

Violinkonzert Nr. 2 h-Moll

Zur Musik

Der Auftritt der Solostimme wird durch eine etwa dreiminütige Einleitung vorbereitet. Doch dann ist sie mehr oder weniger allein präsent, gestützt auf das im Hintergrund wirkende Orchester. Obwohl der Duktus gefühlvoll ist, versagt sich das Soloinstrument nicht das Virtuose, brilliert bei jeder passenden Gelegenheit, singt aber auch, wo es angebracht erscheint; ein schönes Spiel von wirkungsvoll herausgearbeiteten Kontrasten.

1. Satz:
Allegro maestoso,
12/8-Takt,
h-Moll



DRESDNER
PHILHARMONIE

Inniger Hörnerklang begrüßt uns und bestimmt auch weiterhin den Charakter dieses affektgeladenen und durch den Solisten reichlich ausgeschmückten Satzes.

Dieser Satz ist das berühmte Campanella-Rondo. Es dient überwiegend virtuosen Zwecken und beeindruckt vor allem durch das Raffinement in der Anwendung vielfältiger geigentechnischer Mittel. Die liebevolle Leichtigkeit der tänzerischen 6/8-Weise ist vortrefflich mit solchen atemberaubenden Spielfiguren angereichert, daß man auch heute noch – durchaus gewöhnt an außergewöhnliche Spieltechniken – wirklich staunend vergessen könnte zu atmen.

2. Satz:
Adagio,
4/4-Takt, D-Dur

3. Satz:
RONDO
Allegretto moderato,
6/8-Takt, h-Moll

Besser Hören – Aktiver Leben

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

HÖRGERÄTE

i p p e

KLAUS DIPPE

gegenüber dem
Hauptbahnhof:

Reitbahnstraße 36
01069 Dresden

Tel. 0351/495 50 15
Fax 0351/496 12 00

Meisterbetrieb der Bundesinnung der Hörgeräteakustiker
Mitglied der Fördergemeinschaft »Gutes Hören«

Schubert hatte
mehr als zwei Jahre
an der Sinfonie
gearbeitet

geb. 31.1.1797
in Lichtenthal bei Wien;
gest. 19.11.1828
in Wien

1808
Schüler des
Stadtkonvikts und
Chorsänger in der
Hofburg

1813
Erste Sinfonie

1814
Hilfslehrer

1816
Vierte und Fünfte
Sinfonie

1818
Sechste Sinfonie;
Aufenthalt in Ungarn

1822
„Die Unvollendete“

1823
schwere Krankheit

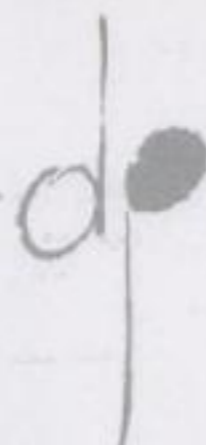
1827
„Die Winterreise“

1828
Große „C-Dur-Sinfonie“

Franz Schubert

Immer, wenn sich Franz Schubert als Sinfoniker zu Wort melden wollte, fand er in Wien keine Möglichkeit einer Aufführung. „Franzl, bleib bei deinen Liedern ...“ könnten die Wiener gemeint haben, denn als Liederkomponist hatte er sich sehr wohl einen Namen gemacht. Aber seine Sinfonien waren in Wien wohl niemals zu hören. Jedenfalls sind öffentliche Aufführungen zu Schuberts Lebzeiten von keiner einzigen Sinfonie nachweisbar.

Ja, als Liederkomponist war Schubert – nach schwierigen Anfängen – bekannt geworden, danach als ein Schöpfer von Kammermusikwerken und schließlich auch von einigen „theatralischen“ Kompositionen, aber von Sinfonien ...? Seine Sechste, die „kleine“ C-Dur-Sinfonie, jedenfalls wurde kurz nach seinem Tode in Wien aufgeführt, am 14. Dezember 1828. Das war aber auch alles. Und doch hat sich Schubert zeit seines kurzen Lebens vielfach mit der sinfonischen Form beschäftigt, sich nicht entmutigen lassend, immer wieder auf dieses Genre zurückgegriffen. Als das „Streben nach dem Höchsten in der Kunst“ nannte Schubert seine sinfonischen Arbeiten. Er sah sich durch die Werke Haydns, Mozarts, aber schließlich vor allem Beethovens inspiriert, erkannte in ihnen große Vorbilder und war sich schon als ganz junger Mann einer eigenen schöpferischen Potenz bewußt. Seine 1. Sinfonie komponierte er bereits mit 16 Jahren, selbst noch Schüler im Konvikt und schrieb fünf weitere, beinahe jedes Jahr eine, bis 1818. Aus seiner 6. Sinfonie spricht das Erlebnis Rossini, dessen Opern-Musik Wien geradezu in einen Taumel versetzt hatte. Bis dahin bewegte Schubert sich gänzlich in klassischen Bahnen und blickte – wie gesagt – auf die musikalischen Heroen seiner Zeit. Aber Schubert konnte mehr, wußte es und wollte es beweisen. Gerade Beethoven hatte mit acht Sinfonien bis dahin gezeigt, daß die kompositorischen Möglichkeiten sich seit Haydn



stark verändert hatten, daß die Tonsprache reicher geworden war, daß sich die klassischen Formen erweitern ließen. Er hatte aber auch bewiesen, daß die schaffende Persönlichkeit voller Selbstbewußtsein nach neuen Wegen suchen muß. Und Schubert mühte sich. Zahllose Skizzen entstanden, kleinere und umfangreichere in den Jahren zwischen 1818 und 1821, die aufscheinen lassen, daß der Komponist auf der Suche war nach einem wirklich eigenen Weg. Er schien aber immer wieder aufgegeben zu haben, fand nicht, was er wollte, blieb in Ansätzen, stellenweise sehr interessanten, stecken. Das nennt man dann Schaffenskrise. Ebenso versuchte Schubert aber auch, in der Klaviersonate Beethoven nachzueilen, sich aber dann auch wieder von ihm lösen zu wollen. Auch hier gibt es Skizzen, Entwürfe, teilweise ausgeführte Sätze. Vielleicht aber bemerkte Schubert schließlich selbst, wo seine eigentliche Stärke lag, in der Erfindung schönster melodischer Ströme, in lyrisch-gesangsvoller Themenbildung, in einer weichen Klanggestaltung, in einer bestechenden Art von lebenswürdiger Hingebung. Schubert – der Sänger!

In seinen Liedern hatte er von Anbeginn an einen sehr eigenen Ton gefunden. Warum nur wollte es in den Sinfonien nicht gelingen? 1819/20 entstanden zwei Instrumentalwerke, die einen ersten gewissen Durchbruch zu einer möglichen Unabhängigkeit erkennen lassen. Das ist eine Ouvertüre in e-Moll (D 648) mit einer Erweiterung des Orchesters um zwei zusätzliche, also auf vier Hörner und erstmals um „sprechende“ Posaunen. An Stelle einer langsamen Introduction schrieb Schubert eine Einleitung (im Grundtempo des Werkes), die in gewaltigem Anlauf und großem Crescendo den Rhythmus und einen schließlich sogar heroischen Charakter des Werkes aufbaut und dann – wirklich mutig spät – erst im 42. Takt zum Thema führt. Dieses Werk ist ohne Gegen-



Franz Schubert;
Lithographie
von Joseph Kniehuber

Franz Schubert

stück, ohne Vorbild, ist selbständig und ist ein völlig neuer Schubert. Das zweite Werk dieser Zeit, ebenfalls neuartig in seinem Schaffen, ist ein Quartettsatz in c-Moll (D 703) – ein begonnener 2. Satz blieb Fragment (war das schon wieder Resignation?). Dieser „Versuch“ ist auch in Schuberts späteren Werken kaum wiederholt worden, doch zeigt er eine Richtung, in die er dann einmal gehen wird. Erstmals sind fast dämonische, geradezu unheimlich wirkende Ansätze zu erspüren, finstere Mächte auszumachen und eine neue schmerzliche Tragik zu erahnen, die als Gegensatz zu dem sonst bekannt Liebenswürdigen, Leichten, Singenden auftreten. Das ist nicht Beethovens Pathetik, nicht ein Kampf von Dunkelheit zum Licht, nicht die „klassische“ Auseinandersetzung von Kontrastpaaren, das ist Schubert-sches Gefühl, eigene Empfindung, geboren aus seinen Lebens- und Schaffensumständen, in den Liedern längst präsent.

Es würde zu weit führen, hier die sinfonischen Skizzen dieser Zeit näher zu beleuchten. Nur soviel sei angemerkt, es hat mehrfache Versuche in unserer Zeit gegeben, solche Entwürfe zu einer Sinfonie in D-Dur (D 615 und D 708) und einer in E-Dur (D 729) – alles aus dem Zeitraum zwischen 1818 und 1821 – zu instrumentieren bzw. auch zu ergänzen, um wenigstens auf diese Weise die Geheimnisse in Schuberts entwicklungssträchtigen Versuchen zu ergründen.

So war es schließlich doch nicht ganz unerwartet, daß Franz Schubert uns ein „neuartiges“ Werk aus dem Jahre 1822 hinterließ, das von uns als „Unvollendete“ – ebenfalls ein Torso – zu den wichtigsten, schönsten und größten kompositorischen Arbeiten des Meisters gezählt wird. Der Komponist war auf dem Weg zur „großen Sinfonie“. So lautete sein selbstgesetztes Ziel.

Lange Jahre ist darüber nachgedacht worden, ob eine C-Dur-Sinfonie, an der Schubert 1825



in Gmunden und Gastein gearbeitet haben soll, verlorengegangen sein könnte. (Sie hatte sogar eine Nummer in O. E. Deutschs „Thematischem Verzeichnis“ der Werke Schuberts erhalten: D 849). Jedenfalls war eine solche nicht auffindbar. Doch heute wissen wir aufgrund neuerer Quellenforschungen (Untersuchungen von Papiersorten und Wasserzeichen in den Handschriften Schuberts lassen solche Datierungsmöglichkeiten zu), daß dieses gesuchte Werk identisch ist mit der uns wohlbekannten Sinfonie C-Dur D 944, die auch gern als die „Große“ (im Gegensatz zur 6. Sinfonie in C-Dur, der „Kleinen“) bezeichnet wird. Schubert hatte allerdings „März 1828“ an den Kopf seiner Partitur eingetragen, und das gab einem solchen Irrtum reichlich Nahrung. Doch inzwischen ist zumindest erklärbar, daß es sich wirklich nur um das Datum der Fertigstellung gehandelt haben kann.

Schubert hatte also mehr als zwei Jahre an dieser Sinfonie gearbeitet. Das ist in mancher Hinsicht von Bedeutung. Auf alle Fälle ist zu ersehen, daß der sonst recht leicht schreibende Schubert es sehr ernst nahm auf dem Weg zur großen Sinfonie, sich offensichtlich sehr mühte und nur allmählich vorankam, aber sich schließlich auch nicht entmutigt fühlte, weil er sich auf einem richtigen Weg glaubte, denn das Werk wurde vollendet.

Heute werden acht Sinfonien gezählt, nachdem es in früheren Zeiten immer wieder Verwirrung in der Zählweise gegeben hatte. Johannes Brahms, der sich selbst sehr um das Vermächtnis Schubertscher Werke bemühte, wollte die „Unvollendete“ als „Nr. 8“ den vollendeten nachordnen (so geschehen in der alten Gesamtausgabe), die C-Dur-Sinfonie also als Siebente ansehen. Andere Herausgeber zählten die Sinfonie-Fragmente mit, so daß gelegentlich sogar von zehn Sinfonien gesprochen wurde.

Aufführungsdauer:
ca. 50 Minuten

„Landpartie
der Schubertianer“,
Leopold Kupelwieser
(1820)



Erstaunlicherweise hatte Schubert nach diesem großen Wurf ältere Skizzen und Notizen hervorgeholt und neue hinzugefügt (D 936). Es hatte ganz den Anschein, als wollte er sich mit einer weiteren Sinfonie beschäftigen. Und noch etwas ist erstaunlich: Er hatte im November 1828, nur wenige Tage vor seinem Tode, damit begonnen, erneut Komposition zu studieren und sich in die Hände des anerkannten Kontrapunktlehrers Simon Sechter (1788 bis 1867) begeben. Immerhin war seine kompositorische Ausbildung nur auf eine kurze Zeit beschränkt, nämlich auf die im Stadtkonvikt bei Antonio Salieri (1750 – 1825), den wir irrtümlich immer noch verdächtigen, den göttlichen Mozart vergiftet zu haben. Und nun, plötzlich nach einem unwahrscheinlich großen Œuvre – ca. 1000 überlieferte Einzelwerke waren entstanden – entdeckte Schubert in sich da etwa einen Nachholebedarf?! Vielleicht aber hatte es auch damit zu tun, daß sein „musikalischer Übervater“ Beethoven – er selbst hatte ihn nie so genannt – gestorben war (März 1827), er sich förmlich frei und erlöst fühlte und jetzt erst beginnen konnte, sich zu verwirklichen? Insofern ist es nicht erstaunlich, daß nach Beethovens Tod bei Schubert eine Phase hoher Produktivität einsetzte, als habe er einen neuen schöpferischen Impuls erhalten (darunter solche Meisterwerke wie der Liederzyklus „Die Winterreise“, D 911; beide Klaviertrios in D, D 958 und 960; die drei letzten Klaviersonaten, D 958 bis 960; die große Messe in Es, D 950, das Streichquintett in C, D 956; und der „Schwanengesang“, D 957).

Natürlich hatte Schubert große Hoffnungen darin gesetzt, dieses Werk nun auch aufgeführt zu erleben; er hatte es der Gesellschaft der Musikfreunde gewidmet. Das war auch für



den 14. Dezember 1828 vorgesehen (Schubert war kurz vorher gestorben). Doch die Orchestermusiker lehnten die Sinfonie ab, weil sie zu lang und zu schwierig sei. Schuberts Sechste ist an diesem Tage dafür gespielt worden. Und nun hat es lange Jahre gedauert, bis dieses Werk wirklich erstmals erklingen konnte. Erst Robert Schumann schaffte es, eine Uraufführung zu ermöglichen. Das war am 21. März 1839 mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy. Und Robert Schumann kommentierte: „Die Sinfonie hat unter uns gewirkt wie nach den Beethovenschen keine noch ... Daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da, sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich. ... In dieser Sinfonie liegt mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud verborgen, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen; sie führt uns in eine Region, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgend erinnern können.“

„Keine Musik läßt uns so in die Abgründe des menschlichen Daseins blicken wie die Schubertsche – welche unheimliche Tiefen werden allein in den ersten neun Takten der ‚Unvollendeten‘ erreicht –, keine Musik rührt so an den Schmerz. Schubert spricht in seinen Werken oft einen zutiefst menschlichen Zug an. Man denke doch nur an die Vertonungen des herzerreißenden Liebeskummers, an welchem Gretchen leidet, die Umsetzung seiner religiösen Empfindungen in manchen Kirchenwerken ... oder die tiefsinnigen wie subtilen und plötzlichen Eintrübungen durch Moll-Akkorde, wenn seine Musik gerade positive Empfindungen beim Hörer ausgelöst hat. Die Schubertsche Musik ist verinnerlichte Musik, verbunden mit einer sehnsüchtigen und schwermütigen Traurigkeit, welche bescheiden bleibt, ohne sich aufzudrängen“ (Werner Bodendorff, in: Das Orchester 4/97, S. 15). Das alles und noch

„Nach jedem Satze war ein großer, lange anhaltender Applaus, und was mehr als das bedeutet, alle Musiker des Orchesters waren ergriffen und entzückt von dem vortrefflichen Werk“ – schrieb Mendelssohn an Schuberts Bruder Ferdinand.

1. Satz:
Andante, 4/4-Takt,
C-Dur – Allegro ma non
troppo, Alla-breve-Takt,
C-Dur

2. Satz:
Andante,
2/4-Takt, a-Moll

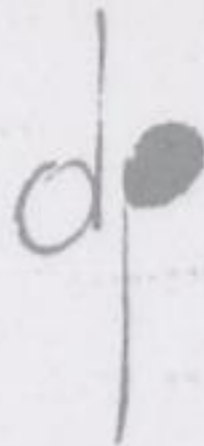
mehr findet man in der C-Dur-Sinfonie, trotz aller „himmlischen Längen“ (Schumann) in sehr konzentrierter Form.

Sinfonie C-Dur

Zur Musik

Aus einer machtvollen, weit ausgebreiteten Einleitung – wie ein Naturlaut aus weiter Ferne klingt gleichsam ein Weckruf der Hörner auf – wächst in allmählicher Steigerung und größer werdender Verdichtung der strahlende Kopfsatz heraus. Sprühendes Leben, Kraft, Entschlossenheit springen einen förmlich an, lebhaftes Treiben teilt sich mit, beruhigt sich im eingetrübten, slawisch angehauchten, tänzerischen Seitenthema. Aber die Bewegung selbst kommt nicht zur Ruhe. Akkordballungen werden dazwischengeworfen, die Posaunenrufe ertönen, Streicher und Bläser treiben ein erregtes Wechselspiel. Und immer mischen sich bereits vorhandene Gedankensplitter zu neuen, geben Blicke frei auf verschieden beleuchtete Szenen. Wie in einem machtvollen Strom schwillt eine permanent mitschwingende Marschbewegung in einem einzigen, ununterbrochenen Crescendo an, wird kurzzeitig aufgehalten, läuft erneut an und mündet schließlich in das stark verbreiterte Thema der Einleitung (Bläser!) und nachfolgend ins Unisono der Streicher. Dieser Weckruf bestätigt seinen Mottocharakter.

Der Andante-Satz, bald klagend, bald tänzerisch, gelegentlich weich, dann wieder zupackend, schlendert in faszinierenden Färbungen und tausenderlei Facetten so für sich hin, bis urplötzlich ein schneidendes Fortissimo soghaft alles an sich zieht. Aber dann zerreißt, wenn diese sich steigernde Gewalt nicht mehr auszuhalten ist, eine Generalpause den Faden.



Leise Streicherpizzikati hallen, wie über einen Abgrund hinweg, nach, und inniglich-warm schicken die Celli einen Trost hinterher. Schmerz wandelt sich in Liebe. Und plötzlich leuchtet es auf (A-Dur), aber wohl nur als ein Scheinleuchten, denn immer mehr zerflattern die Gedanken und landen wieder im eingetrübten Anfangsteil mit kurz aufflackernden Gesten.

Das Scherzo schmettert tänzerisch-wohlge-launt, derb-polternd, dann wieder heiter, graziös und mündet in eine herzhaft Wiener Ländlerweise. Im Trio-Teil (A-Dur) wird es ruhiger, schwelgerisch in weitem Melodiebogen.

Und wieder ist es ein Signal, mit dem ein Satz beginnt, aber nicht als leiser, ferner Ruf. Schmetternd-radikal wird das Finale eröffnet. In federndem Rhythmus rast eine wilde Jagd dahin, bis ein tiefes Atemholen (Generalpause) notwendig wird. Ein neues Licht leuchtet auf im hoffnungsfrohen Holzbläserchor (Seitenthema), obwohl die Streicher in heftiger Bewegung bleiben und vorwärtsdrängen. Und dann wird sogar Beethovens „Freude, schöner Götterfunken“ in tiefstem Pianissimo andeutend zitiert (Beginn der Durchführung), während es in den Streichern marschartig pocht. Erregung liegt in der Luft, fängt sich im machtvollen Unisono des Themas. An dieser Stelle höchsten Daseinsjubels erklingen vier „Todessignale“ in Hörnern und Posaunen (ähnlich denen des Komturs aus Mozarts „Don Giovanni“, als der sich aus der Ewigkeit zurückmeldet, um den Wüstling in die Hölle zu holen.) Aber das soll nicht aufhalten, sondern nur erinnern, Warnung sein. Und so wird der Marschrhythmus wieder aufgenommen. In vielfältigen Wandlungen werden die motivischen Gedanken gemischt und führen aus gärender Unruhe, in ständigem Vorwärtsdrang, trotz der vierfach wiederholten Tutti-Unisoni kurz vor Schluß, zu taumelndem Jubel.

3. Satz:
SCHERZO
Allegro vivace,
3/4-Takt, C-Dur

4. Satz:
FINALE
Allegro vivace,
2/4-Takt, C-Dur

Kunst

braucht

Förderer

Förderverein

Förderverein Dresdner
Philharmonie e.V.

Telefon:
0351/4866 369
0171/549 37 87

Telefax:
0351/4866 350

Präsident:
George Gerard Arnhold

Vorstand:
Helmut Freiberger
Dr. Olivier von
Winterstein
Herbert Süß

Geschäftsführung:
Lutz Kittelmann
(Geschäftsführer)
Jeannette Schadel
(Assistentin der
Geschäftsführung)

Musik erleben & genießen – Musik fördern
Der 1994 gegründete Förderverein leistet mit Hilfe seiner Mitglieder und zahlreicher Verbindungen im In- und Ausland einen wirkungsvollen Beitrag dazu, daß die in 130jähriger Tradition gewachsene Dresdner Philharmonie auch in Zukunft den Ansprüchen gerecht werden kann, die an ein Spitzenorchester dieser Stadt gerichtet werden.

Individuelle Projekte

Während bei den persönlichen Mitgliedern die ideelle Komponente im Vordergrund steht, werden mit Firmen individuelle Projekte und Verfahren der Zusammenarbeit entwickelt, die beiden Partnern nutzen. Die Palette der Möglichkeiten ist groß und reicht von Image- und Kontaktpflege im In- und Ausland über Werbung, Kundenbetreuung und Firmenservice bis hin zur musikalischen Ausgestaltung von Firmenveranstaltungen aller Art.

Veranstaltungen

Darüber hinaus tritt der Förderverein regelmäßig mit eigenen öffentlichen Veranstaltungen, wie z. B. das „Musikalisches Picknick“ und „Philharmonic Flair“ in den Gärten von Schloß Albrechtsberg, in Erscheinung, die sich nicht nur bei den Mitgliedern großer Beliebtheit erfreuen.

Teilnahme an der Probenarbeit

Den Mitgliedern wird monatlich einmal die Gelegenheit zur Teilnahme an der Probenarbeit und Gesprächen mit Dirigenten, Solisten und Musikern des Orchesters gegeben.

Teilnahme an der
Probenarbeit





DRESDNER
PHILHARMONIE



Ja, ich möchte die Dresdner Philharmonie unterstützen und bin an einer Mitgliedschaft im Förderverein der Dresdner Philharmonie interessiert. Bitte setzen Sie sich mit mir in Verbindung.

Im Garten von Schloß
Albrechtsberg

Interessenten wenden
sich bitte an:

Förderverein Dresdner
Philharmonie e.V.
Kulturpalast
am Altmarkt
Postfach 12 04 24
01005 Dresden

Name, Vorname

Firma (bei Firmenmitgliedschaft)

Telefon

Adresse

Ort, Datum

Unterschrift

Musik-Kurse

für Besucher der Dresdner Philharmonie

Edith Weidner,
Studentin der Dresdner
Musikhochschule,
bietet vor ausgewählten
Konzerten der kom-
menden Spielzeit Kurse
zum Musik-Hören an.
Sie beschränkt sich
für ein Jahr zunächst
auf die Gattung
der Sinfonie.
Ein Entgelt von
5,- DM/2,50 Euro
wird von Frau Weidner
zur Deckung
der Unkosten erbeten.

Die Kurse finden im
Klubraum 5 des Kultur-
palastes, 2. Obergeschoß,
Eingang Schloßstraße,
statt.

03./04.11.2001, jeweils 18.00 Uhr
Schubert Sinfonie C-Dur 3. PK

17.11.2001, 18.00 Uhr und
18.11.2001, 09.30 Uhr
Brahms Sinfonie Nr. 4 e-Moll 3. AK

08./09.12.2001, jeweils 18.00 Uhr
Schumann Sinfonie Nr. 2 C-Dur 4. PK

09./10.02.2002, jeweils 18.00 Uhr
Schostakowitsch Sinfonie Nr. 14 5. ZK

13./14.02.2002, jeweils 18.00 Uhr
Sibelius Sinfonie Nr. 4 a-Moll 6. PK

PK = Philharmonisches Konzert

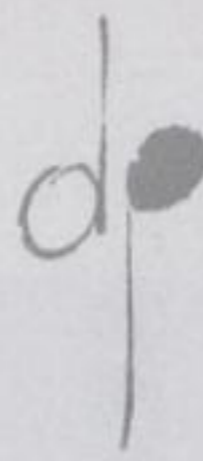
ZK = Zyklus-Konzert

AK = Außerordentliches Konzert

Musik
verschenken
Freude
bringen

Ihre Geschenkidee:
ein Gutschein
für Konzertkarten
der Dresdner Philharmonie,
denn Weihnachten
oder der nächste Geburtstag
kommen bestimmt!

Wir beraten Sie gern in unserem Besucherservice im Kulturpalast
montags bis freitags, 10 - 19 Uhr
Telefon: 0351/4866 306 oder 4866 286 · Fax: 0351/4866 353
ticket@dresdnerphilharmonie.de



Vorankündigungen

Hans Pfitzner
„Von deutscher Seele“ –
Eine romantische Kantate op. 28
nach Sprüchen und Gedichten
von Joseph von Eichendorff

Dirigent
Marek Janowski

Solisten
Michaela Kaune, Sopran
Brigitte Balleys, Mezzosopran
Glenn Winslade, Tenor
Robert Holl, Baß

Chor
MDR Rundfunkchor Leipzig
Einstudierung Howard Arman

3. Zyklus-Konzert

Sonnabend
10. November 2001
19.30 Uhr
B, Freiverkauf

Sonntag
11. November 2001
19.30 Uhr
C1, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Robert Schumann
„Manfred“ –
Ouvertüre zu Lord Byrons
dramatischem Gedicht
es-Moll op. 115

Robert Schumann
Klavierkonzert a-Moll op. 54

Robert Schumann
Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 61

Dirigent
Marek Janowski

Solist
Barry Douglas, Klavier

4. Philharmonisches
Konzert

Sonnabend
8. Dezember 2001
19.30 Uhr
A2, Freiverkauf

Sonntag
9. Dezember 2001
19.30 Uhr
A1, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Kartenservice

Impressum

**Kartenverkauf und
Information:**

Besucherservice der
Dresdner Philharmonie
im Kulturpalast
am Altmarkt

Öffnungszeiten:

Montag bis Freitag
10 – 19 Uhr;
an Konzertwochenenden
auch Sonnabend
10 – 14 Uhr

Telefon

0351/486 63 06 und
0351/486 62 86

Telefax

0351/486 63 53

**Kartenbestellungen
per Post:**

Dresdner Philharmonie
Kulturpalast
am Altmarkt
PSF 120 424
01005 Dresden

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

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Spielzeit 2001/2002

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: Günther Herbig, Frank Höhler; Ingolf
Turban, Art Productions Irena Nemecek, München

Grafische Gestaltung, Satz, Repro:

Grafikstudio Hoffmann, Dresden; Tel. 0351/843 55 22
grafikstudio.hoffmann@t-online.de

Anzeigen: Sächsische Presseagentur Seibt, Dresden;

Tel./Fax 0351/31 99 26 70 u. 317 99 36

presse.seibt@gmx.de

Druck: Stoba-Druck GmbH, Lampertswalde

Blumenschmuck und Pflanzendekoration zum Konzert:

Gartenbau Rülcker GmbH

Preis: 3,00 DM

www.dresdnerphilharmonie.de
ticket@dresdnerphilharmonie.de

WAHL
ABO

Sie besitzen kein Anrecht?
Sie kaufen sich Karten für
verschiedene Konzerte Ihrer Wahl?
Sie gehen mehr als sechsmal
pro Spielzeit in unsere Konzerte?

Dann ist für Sie unser Wahl-Abo das Richtige!

Das Wahl-Abonnement ist preisgünstiger als die Einzelkarte. Sie kommen in den Genuß von Sonderangeboten für Abonnenten – erhalten zum Beispiel preiswertere Karten für unsere Neujahrskonzerte mit Strauß, Hentrich und Pauls. Sie buchen einmal, wir senden Ihnen alle Karten zu. Die Buchung ist auch nach Beginn der Spielzeit möglich. Wer zuerst kommt, hat noch Platzauswahl! Im Konzertplan finden Sie die Geschäftsbedingungen für unser WAHL-ABONNEMENT.

Reparaturen und Restaurationen
Meister- und Schülerinstrumente
Bögen, Saiten, Etuis...

Joachim Zimmermann
Geigenbaumeister

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

HÖRGERÄTE KAHL

Horst Kahl
Hörgeräte-Akustiker-Meister

www.hoergeraete-kahl.de

E-Mail: info@hoergeraete-kahl.de

Unsere Leistungen:

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



01159 Dresden, Rudolf-Renner-Straße 30

Mo bis Fr 9.00–13.00 Uhr ☎ (03 51) 421 54 57

Mo, Mi bis Fr 14.00–18.00 Uhr Fax (03 51) 421 71 08

01309 Dresden, Naumannstraße 3

Ärztehaus Blasewitz, Haus 2

Mo bis Fr 9.00–13.00 Uhr ☎ (03 51) 314 23 03

Mo, Di, Do 14.00–18.00 Uhr

Fr 14.00–17.00 Uhr

01705 Freital, Dresdner Straße 243

Mo bis Fr 9.00–12.30 Uhr ☎ (03 51) 649 31 03

13.30–17.00 Uhr

und nach Vereinbarung