

Spielzeit

2001/2002



DRESDNER
PHILHARMONIE

7. Außerordentliches Konzert

Sonnabend

6. April 2002, 19.30 Uhr

Sonntag

7. April 2002, 11.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes

7. Außerordentliches Konzert

Dirigent

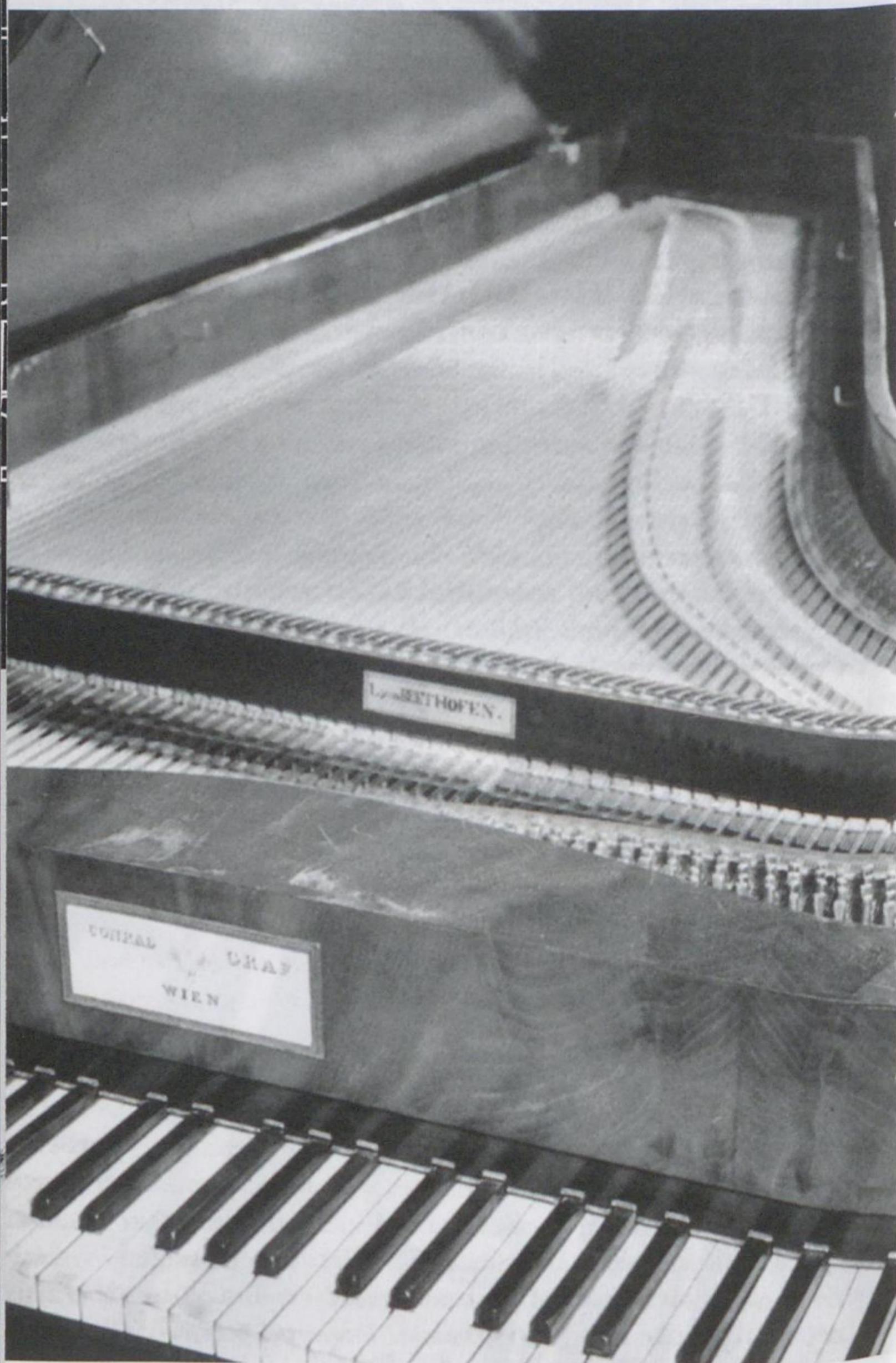
Gary Bertini

Solist

Yefim Bronfman, Klavier

Beethovens ureigenes Instrument war das Klavier. Die meisten seiner fünf Klavierkonzerte führte er selbst auf, nur das Fünfte konnte er nie

öffentlich spielen, weil seine inzwischen vollständige Taubheit es nicht mehr zuließ. Die Abbildung zeigt einen der erhaltenen „Beethoven-Flügel“.





Programm

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37

Allegro con brio
Largo
RONDO Allegro – Presto

PAUSE

Gustav Mahler (1860 – 1911) Sinfonie Nr. 5 cis-Moll

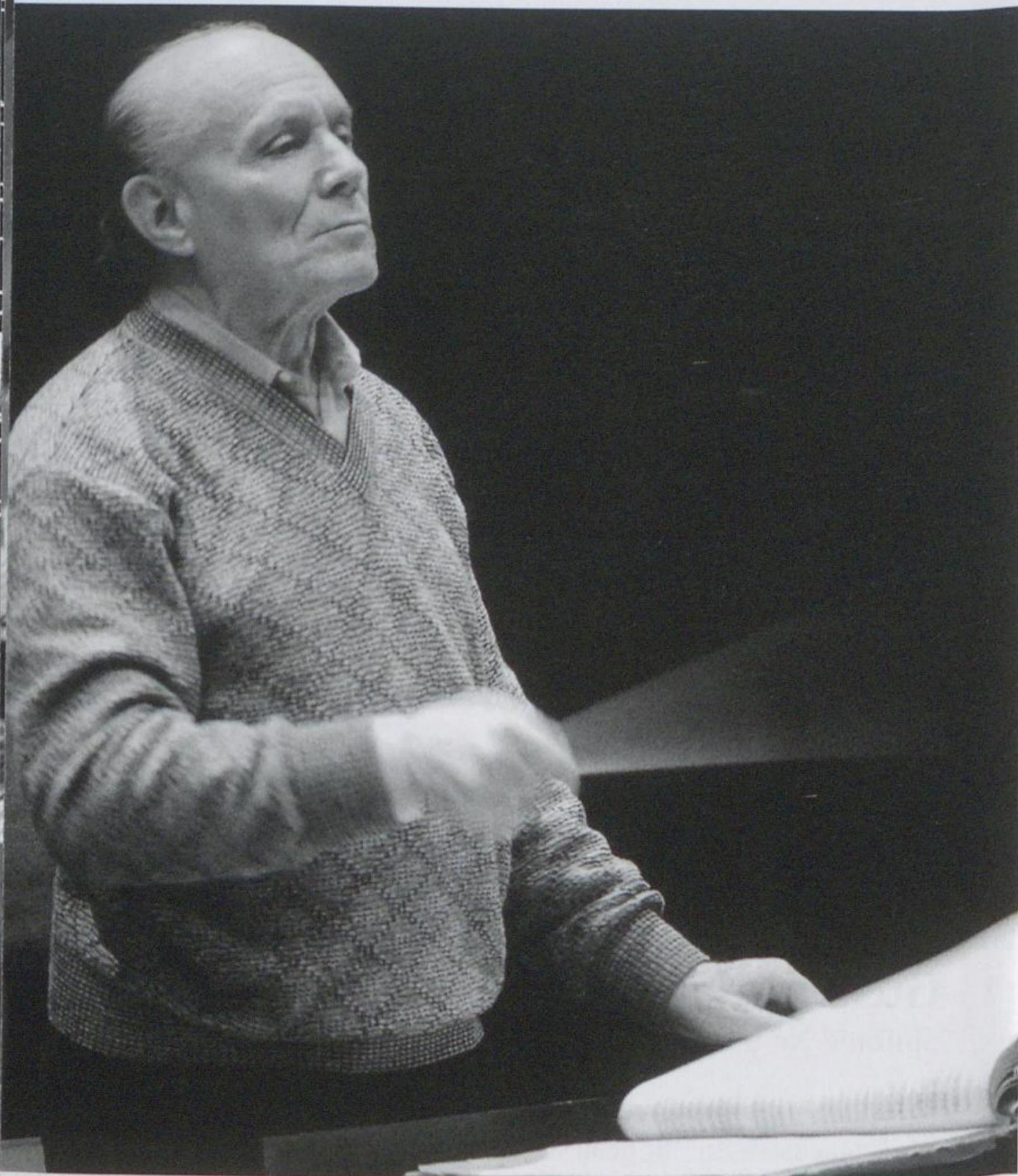
- I. ABTEILUNG
1. TRAUERMARSCH In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt
 2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz
- II. ABTEILUNG
3. SCHERZO Kräftig, nicht zu schnell
- III. ABTEILUNG
4. Adagietto. Sehr langsam
 5. RONDO-FINALE Allegro – Allegro giocoso. Frisch

Vielbeschäftigter Dirigent

in Oper und Konzert –

Leiter bedeutender Klangkörper

in aller Welt





Dirigent

Gary Bertini, in Rußland geboren und aufgewachsen in Israel, studierte an den Konservatorien in Mailand und in Paris Dirigieren, Musikwissenschaft und Komposition (bei Arthur Honegger). Heute sind die Berliner Philharmoniker, das Israel Philharmonic Orchestra oder New York, Philadelphia, London, Wien, München, Rom, die Mailänder Scala, Tokyo und Paris ständige, immer wiederkehrende Stationen seiner künstlerischen Präsenz. Mit dem Israel Chamber Orchestra, das er 1965 gegründet hat und das er bis 1975 leitete, sorgte der Künstler international für Aufsehen. Von 1978 – 1986 war er Chefdirigent des Jerusalem Symphony Orchestra, 1981 – 1983 Music Advisor des Detroit Symphony Orchestra und 1983 – 1991 Chefdirigent des Kölner Rundfunk-Sinfonieorchesters. 1987 – 1990 hatte er die Position des Intendanten und Generalmusikdirektors der Frankfurter Oper inne und war 1987 – 1997 künstlerischer Direktor und Generalmusikdirektor der New Israeli Opera in Tel Aviv. 1998 übernahm er die künstlerische Direktion des Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra.

Gary Bertini hat Schallplatten für CBS, RCA, Harmonia Mundi und Orfeo aufgenommen. Seit einiger Zeit verbindet ihn eine ständige Zusammenarbeit mit EMI. Neben dem Berlioz-Requiem ist unter diesem Label auch ein kompletter Mahler-Zyklus erschienen.

Am 17. September 2001 dirigierte Gary Bertini in der Gedächtniskirche Berlin ein Gedenkkonzert mit Mozarts Requiem für die Terroropfer vom 11. September 2001 in New York. Einen großen Erfolg feierte er im Februar 2002 an der Mailänder Scala mit einer Aufführung von Camille Saint-Saëns' „Samson und Dalila“ mit Plácido Domingo als Samson.

Zum Konzert beim Empfang des Oberbürgermeisters im Januar 1999 stand er erstmals als Gast am Pult der Dresdner Philharmonie und kehrte seither mehrfach wieder.

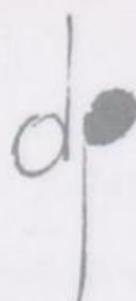
Weltweit gefragter Pianist –
als Solist mit bedeutenden Orchestern,
in Kammermusik-Formationen oder
mit Solo-Abenden

Solist

Yefim Bronfman gilt heute als einer der gefragtesten Pianisten seiner Generation. Geboren 1958 in Taschkent, emigrierte er als 15-jähriger mit seiner Familie nach Israel. Dort studierte er bei Arie Vardi und vervollkommnete sich in den USA (Juilliard School, Marlboro und Curtis Institute) u. a. bei Leon Fleisher und Rudolf Serkin.

Sein internationales Debüt feierte er 1975 mit Zubin Mehta und dem Montreal Symphony Orchestra und erhielt 1989 die amerikanische Staatsbürgerschaft. Er konzertierte mit vielen bedeutenden Klangkörpern der Welt unter namhaften Dirigenten und gab Duoabende mit Lorin Maazel auf einer ausgedehnten Europatournee, die Teil der Feierlichkeiten zu Maazels 70. Geburtstag waren. Im Mai 2000 unternahm Yefim Bronfman als Solist des Philadelphia Orchestra zum 100-jährigen Jubiläum des Orchesters eine dreiwöchige Europatournee und spielte nur wenig später mit dem Philharmonia Orchestra London (James Levine) das 2. Klavierkonzert von Schostakowitsch als Soundtrack für die Uraufführung des neuen Disney-Spielfilms „Fantasia 2000“ ein. Im Rahmen eines Beethoven-Zyklus' führte er gemeinsam mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks alle Beethoven-Klavierkonzerte auf (Lorin Maazel). Mit Klavierabenden reist er regelmäßig durch die USA, in alle europäischen Metropolen und in den Fernen Osten. Er ist Gast bei bedeutenden Festivals. Ein Exklusivvertrag verbindet ihn seit langem mit Sony

Zum Programm



DRESDNER
PHILHARMONIE



Classical. Er gewann 1997 den Grammy Award für seine Aufnahmen der drei Bartók-Klavierkonzerte mit Esa-Pekka Salonen und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra. Mit Isaak Stern hat Yefim Bronfman sämtliche Mozart-, Brahms- und Bartók-Violinsonaten aufgenommen.

Für die laufende Saison ist eine Veröffentlichung von Recitals mit Emanuel Ax geplant. Als hingebungsvoller Kammermusiker hat er mit dem Emerson-, Cleveland-, Guarneri- und Juilliard-Quartett zusammengearbeitet. Weitere Partner sind unter anderem Yo-Yo Ma, Joshua Bell, Lynn Harrell, Shlomo Mintz und Pinchas Zukerman.



Zum Programm

Eine Kombination von Werken Beethovens mit denen Mahlers wird in Konzertprogrammen gern angeboten. Das liegt einerseits an gewissen Ähnlichkeiten im Anliegen beider Komponisten, andererseits ergänzt sich natürlich ihre musikalische Ausdruckspalette vorzüglich. Und tatsächlich, beiden Tonschöpfern war es wichtig, in ihren Kompositionen nicht allein einem Schönklang zu frönen und Musik zu machen allein der Musik wegen, sondern sich den Hörern darüber hinaus mitzuteilen, ihnen Aufgaben zu stellen, sie nachdenklich zu machen. Beider Ausgangslage war jedoch völlig verschiedenartig, obwohl gerade sie als ausgesprochen ichbezogene Menschen galten und nach dem Höchsten in der Kunst strebten, sich im Keime also hätten ähnlich sein können. Daß beide Komponisten in ihrem sinfonischen Werk jeweils „nur“ bis zur Nummer 9 gelangten, mag Zufall sein, obwohl Mahler selbst diese Zahl als Grenzstein betrachtete. Er wollte ihn dennoch überspringen, sein Schicksal bewußt von dem Beethovens abkoppeln und begann noch, eine zehnte Sinfonie zu schreiben, als er schon „dem Jenseits zu nahe stand“. Beethoven war ein Streiter gegen das übermächtige Schicksal. Er hing dem prometheischen Gedanken an, Weltverbesserer sein zu wollen. Mahler hingegen war eher schicksalsergeben, einer, dem die Bitterkeit des Lebens arg zusetzte. Er wollte sich in seiner Musik eine eigene Welt bauen, um deren Widersprüche zu zeigen und diese dem Weltenschöpfer als eine „brennende Anklage“ entgeschleudern. So wurde er ein tragisch ringender Weltschmerzkomponist, einerseits aufbrausend, andererseits resignierend. Beethoven aber wollte die Welt nicht nur spiegeln, das Elend aufzeichnen, sondern sich kämpferisch mit ihr auseinandersetzen, von „Nacht zum Licht“ streben. Seine Musik sollte „Funken aus dem menschlichen Geist schlagen“, wie er selbst meinte.

Aus der Tradition

heraustreten bedeutete,

„auf eine ganz neue Manier“

zu komponieren



Bildnis Ludwig van Beethovens aus der Entstehungszeit des 3. Klavierkonzertes; Miniatur von Christian Hornemann (1803)

Im Jahre 1792 war der noch junge Ludwig van Beethoven aus seiner Vaterstadt Bonn kommend in Wien eingetroffen, um bei dem schon alten und hochverehrten Joseph Haydn Unterricht zu nehmen. Daraus wurde nicht viel, wie man weiß. Doch andere Lehrer fanden sich, so Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Während dieser Zeit verdiente Beethoven seinen Lebensunterhalt als Klavierspieler und Improvisator, denn er war ein gottbegnadeter Pianist und machte die Gesellschaft, das sind die aristokratischen Salons, rasch auf sich

Ludwig van Beethoven

aufmerksam. Und so komponierte er auch von Anfang an für sein Instrument, sein ganzes Leben hindurch, sogar als er wegen seines frühzeitig einsetzenden und bis zur völligen Taubheit führenden Hörleidens nicht mehr selbst am Klavier auftreten konnte. Zahlreiche Klavier- und Kammermusikwerke, schließlich aber auch seine Klavierkonzerte, fünf an der Zahl, wurden bereits zu Lebzeiten ihres Schöpfers als bedeutend aufgenommen und gelten heute als Gipfelwerke der klassischen Musikkultur.

Diese ersten Jahre in Wien waren eine Zeit des Lernens. Doch damit hielt Beethoven sich nicht lange auf, denn er wollte schnell zum Ziel kommen, um auch mit einer schöpferischen Tätigkeit künstlerische Erfolge zu haben. Vermutlich war er nicht einmal ein angenehmer Schüler, sondern geprägt von offensichtlich skeptischer Distanz zu seinen Lehrern. Und so mag es durchaus berechtigt sein, wenn seine Lehrer ihn als „eigensinnig und selbstwollend“ beurteilten.

Bald schon entstanden Kompositionen, in denen bereits seine künstlerische Selbständigkeit unverwechselbar und prägnant hervortrat. Als er 1795 die drei Klaviersonaten op. 2 beendet und Haydn gewidmet hatte, wollte dieser, daß er sich dort als „Schüler von Haydn“ bezeichnen solle. Beethoven bestand auf den Eigenwert seiner Kompositionen und verwahrte sich, sie als Schülerarbeiten gewertet zu wissen. Er hatte sich längst so mit dem Wiener klassischen Stil vertraut gemacht, daß er alles daransetzen konnte, das von Haydn und Mozart vorgegebene kompositorische Niveau zu erreichen und bald schon zu übertreffen. Gerade dieses große Vorbild Mozart – der Meister selbst war bereits gestorben (1791), bevor Beethoven in Wien Fuß fassen konnte – stand ihm vor Augen, als er in den Jahren zwischen 1794 und 1796 seine ersten beiden Klavierkonzerte entwarf und sich an eine grö-

geb. vermutlich
16. 12. 1770 in Bonn
(Taufe 17. 12.);
gest. 26.3.1827
in Wien

erster Unterricht
beim Vater und bei
Chr. G. Neefe

1792
Wien; Unterricht bei
Haydn, Albrechtsberger,
Salieri

1796
Reisen nach Prag,
Dresden, Leipzig, Berlin

1800 Uraufführung
1. Sinfonie

1802
„Heiligenstädter Testa-
ment“ (Gehörleiden)

1809
Aussetzung eines
Jahresgehalts durch
aristokratische Freunde,
um Beethoven an Wien
zu binden

1818
völlige Taubheit

1819
Ehrenmitglied der
Londoner Philharmo-
nischen Gesellschaft

1824
Uraufführung
9. Sinfonie

Ludwig van Beethoven

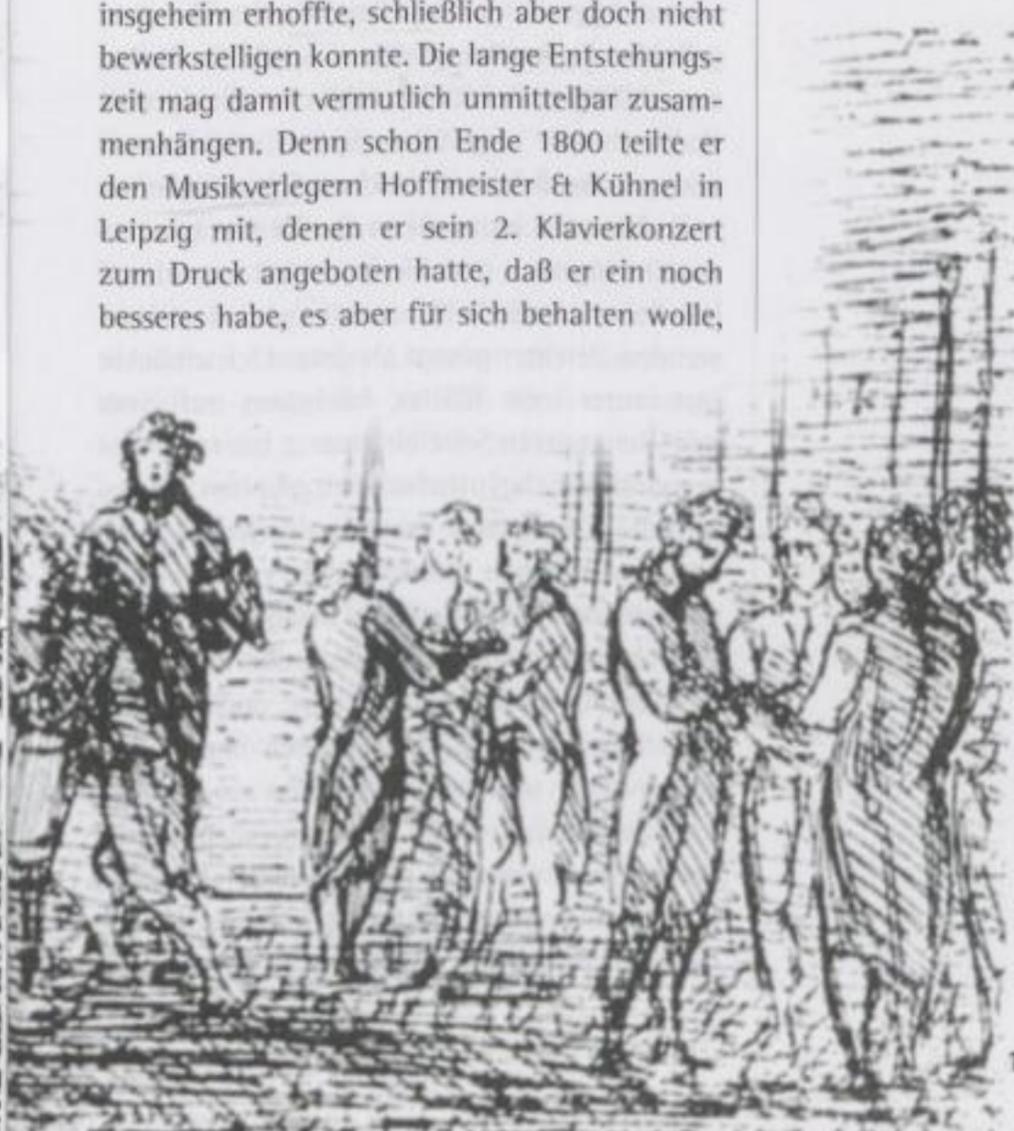
Gesellschaft im Palais des Grafen Moriz von Fries; Radierung von J. Fischer (1800). Beethoven besuchte immer wieder die adeligen Salons, um sich als Klaviervirtuose zu zeigen. Carl Czerny berichtete: „Seine Improvisation war im höchsten Grade brillant und staunenswerth; in welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, ... denn er hatte etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke.“

Bere musikalische Form heranwagte. So schimmert in beiden Werken zwar noch unverkennbar der Geist Mozarts hindurch, jedoch wurde er von dem 25jährigen eigenwillig umgesetzt mit einem wesentlich energischeren Duktus versehen, als er Mozart jemals eigen war.

Wie gesagt, Beethoven konnte seine ersten größeren Erfolge als Klaviervirtuose verbuchen. Und so ist es nur natürlich, daß er viel für sein eigenes Instrument komponierte, darunter mehrere Klaviersonaten, sein eigentliches Übungsfeld als Komponist. Gerade in diesem Genre zeigte er, welchem hohen Kunstanpruch er sich verpflichtet fühlte. Von Anbeginn an wendete er sich an „Kenner“ und befriedigte das Unterhaltungsbedürfnis von vielen Publikumsschichten mit eigens dafür geschaffener Gesellschaftsmusik, z. B. verschiedenen Tänzen oder Variationswerken.

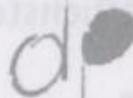
Nachdem Beethoven im April 1800 im Rahmen einer musikalischen Akademie seine 1. Sinfonie vorgestellt hatte – bereits vorher (vermutlich 1795) hatte er seine ersten beiden Klavierkonzerte öffentlich gespielt –, erschien ein gewaltiger Entwicklungsschritt abgeschlossen. Nun wollte er gänzlich aus der Tradition heraustreten und – wie bereits in den Sonaten erprobt – auch bei seinen weiteren Orchesterwerken neue Wege beschreiten. Er war sich bewußt, „auf eine ganz neue Manier“ komponieren zu müssen, wie er nur wenig später in einem Brief formulierte. Und so begann er im Sommer 1800 die Arbeit an seinem Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll, ein entscheidender Schritt, der ihn schließlich nur wenig später zur „Eroica“-Schöpfung drängte. Es sollte wie bei beiden Vorgängern ein Konzert für den eigenen Gebrauch werden, gedacht für eine Konzertreise, die er sich insgeheim erhoffte, schließlich aber doch nicht bewerkstelligen konnte. Die lange Entstehungszeit mag damit vermutlich unmittelbar zusammenhängen. Denn schon Ende 1800 teilte er den Musikverlegern Hoffmeister & Kühnel in Leipzig mit, denen er sein 2. Klavierkonzert zum Druck angeboten hatte, daß er ein noch besseres habe, es aber für sich behalten wolle,

Aufführungsdauer:
ca. 35 Minuten



Beethoven widmete sein neues Werk Prinz Louis Ferdinand von Preußen (Neffe Friedrichs des Großen und Bruder von König Friedrich Wilhelm II.), den er bei seiner einzigen größeren Konzertreise in Berlin (1796) kennengelernt und dessen Bekanntschaft im Herbst 1804 erneuert hatte.

„bis ich selbst eine Reise mache“. Und so blieb das Werk eine geraume Zeit liegen und wurde erst gegen Ende 1802 fertig. Obwohl man sich bei verschiedenen Verlegern längst um Beethovens Werke riß, erstaunt es zu vernehmen, daß er gerade dieses Werk einigen Musikverlegern vergeblich angeboten hat. Der Stimmendruck erschien schließlich im Herbst 1804 in Wien. Beethoven jedoch wollte längst nicht mehr damit warten, es der Öffentlichkeit vorzuführen und nutzte die Gelegenheit, es in Schikaneders Theater an der Wien am 5. April 1803 zusammen mit seiner 2. Sinfonie zur Uraufführung zu bringen. Eine hübsche Episode, die zudem auch ein interessantes Licht auf Beethovens Kompositions- und Aufführungsart wirft, ist von dieser ersten Aufführung überliefert. Beethoven hatte Ignaz Xaver von Seyfried, einstmals Schüler von Mozart und derzeitiger Kapellmeister des Theaters, gebeten, ihm während seines Spiels die Noten umzublättern. Der fühlte sich vermutlich geehrt und tat's mit Vergnügen. Später schilderte er sehr anschaulich, mit welchen Schwierigkeiten er zu kämpfen hatte, denn der Meister benutzte seine eigene – und wie man weiß – recht unleserliche Handschrift, somit war das Umwenden „leichter gesagt als getan! Ich erblickte fast lauter leere Blätter, höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar ... mir recht unverständliche ägyptische Hieroglyphen hingekritzelt. ... So gab er mir nur also jedesmal einen verstohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen unsichtbaren Passage am Ende war.“ Man kann sich vorstellen, daß Beethoven sich köstlich amüsiert haben wird, doch zeigt es uns, daß der Komponist praktisch improvisiert haben muß und sich wohl nur ein Erinnerungsgerüst notiert hat. Übrigens machte diese Praxis, die er ebenfalls bei den beiden früheren Konzerten angewendet hatte, auch den Verlegern rechte Sorgen, denn nur nach heftigem



Drängen fand sich Beethoven bereit, die Solostimme für den Druck nachzuliefern, da sie ja in der handschriftlichen Partiturvorlage nicht vorhanden war.

Dieses Konzert fand rasch Freunde, wurde immer wieder aufgeführt, bald auch in Leipzig und Frankfurt. In der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung war zu lesen, es sei „eines der vortrefflichsten Stücke, die in dieser Gattung nur je geschrieben worden“. Lange Zeit galt es als das beliebteste Klavierkonzert und stach damit auch beide nachfolgenden aus, was gleichsam bedeutet, es stand in der Beliebtheitskala noch vor dem fünften Konzert, dem in Es-Dur, für uns heute das Nonplusultra.

Beethoven hat sich mit diesem Werk tatsächlich auch auf dem Orchestersektor von der übermächtigen Tradition lösen können, seinen eigenen Ton gefunden, sich auch hier so offenbart, wie er es bereits in seiner „Grande Sonate pathétique“ op. 13 – übrigens auch in c-Moll – ausprobiert hat: den theatralischen Willen zur Darstellung des großen Gefühls. Mehr noch als andere Werke offenbart gerade dieses Konzert den eigentlichen Umschlagpunkt im Schaffen Beethovens. Aus „Spiel wird Ernst“ (Hans Engel): „Nicht der geistreiche Austausch der musikalischen Gedanken, sondern der Widerstreit der Ideen prägt den Verlauf, die konzertante Struktur wird zum inhaltlichen Programm. Der Solist tritt als ‚heroisches‘ Individuum dem Kollektiv des Orchesters gegenüber“ (Mathias Walz). Zum ersten Mal war es Beethoven gelungen, die Sphäre der Gesellschaftskunst wirklich zu verlassen. Das Klavierkonzert wurde zu einer Sinfonie mit konzertierendem Klavier, und so wandelte sich die Funktion des Soloinstruments. Den virtuosen Elementen, nach wie vor wichtige Bestandteile eines Solistenkonzerts, war mancherlei ihrer an Selbstzweck erinnernden Bestimmung genommen worden. Das Passagenwerk entwickelte sich aus natürlichen

„... eines der vortrefflichsten
Stücke, die in dieser
Gattung nur je geschrieben
worden ...“ (sind)

Theater an der Wien;
Stich nach Jakob Alt
(um 1815)
Emanuel Schikaneder,
Schauspieler, Impresario,
u. a. auch Textdichter
von Mozarts „Zauber-
flöte“, leitete 1801 bis
1806 dieses neueraute
Theater und bot dort
Beethoven 1803 Quartier,
um sich seine Mitarbeit
zu sichern. In einem
Benefizkonzert (5. April
1803) führte Beethoven
dort neben dem Orato-
rium „Christus am Ölber-
ge“ und seinen beiden
ersten Sinfonien auch
das 3. Klavierkonzert
auf, später (1805) dort
übrigens auch erstmals
seine Oper „Fidelio“.

Ausdruckssteigerungen. Die Eitelkeit des Virtuosen hatte sich dem Gedanken des Ganzen unterzuordnen und diene der inhaltlichen Aussage. Das Orchester, vormals eher zur Begleitung und farblichen Unterstützung des Soloinstruments gedacht, sollte künftig mitreden, dialogfähig sein. Jetzt regt es den Solisten an, reizt oder bestätigt ihn. So hat sich, mehr noch als es jemals durch Mozart geschehen war, ein richtiges Miteinander herausgebildet, ein dramatisches, spannungsgeladenes Konzertieren im wahren Wortsinn, der zusammenwirken und miteinander wetteifern meint.





Klavierkonzert c-Moll

Zur Musik

„Der Charakter des c-Moll-Konzerts ist geprägt von der Spannung zwischen düster-kämpferischen Tonfällen und dem Zauber gesanglicher Linienführung. Schon in den Rahmensätzen selbst wird diese Spannung auskomponiert, vor allem aber im Verhältnis der Ecksätze zum Largo. Dieser Mittelsatz steht in E-Dur und wirkt allein dadurch wie entrückt. Zwischen den lapidaren und dramatischen Kopfsatz und das dämonisch aggressive Schlußrondo stellt Beethoven hier eine Sphäre äußerster Ruhe her, in der eine Melodie figurativ aufgelöst wird“ (Mathias Walz).

Ort der eigentlichen Auseinandersetzung ist hauptsächlich der Kopfsatz. Er ist von leidenschaftlicher Erregung durchdrungen und deutet in der ungewöhnlich langen Orchestereinleitung bereits an, wohin der Weg führen wird. Das lakonisch formulierte Hauptthema in den Streichern besteht aus einem aufsteigenden Dreiklang, einigen, wieder zum Ursprung zurückführenden Schritten und einem nachhallenden Quartenmotiv. Es handelt sich lediglich um vier kleine Takte, leise gespielt, doch Ausgangspunkt für eine unglaubliche Entwicklung. Von besonderer Bedeutung erweisen sich diese Quarten. Mehrfach tauchen sie auf, verändern ihren Charakter und verlieren sich schließlich gegen Satzende in einem unheimlich anmutenden Pochen der Pauken („Schicksal“?) am Schluß der auskomponierten Klavierkadenz.

Die überraschende Tonart E-Dur, ungewöhnlich auch für den jungen Beethoven und nach traditioneller Regel gar nicht möglich, verrät

1. SATZ

Allegro con brio
Alla breve-Takt, c-Moll

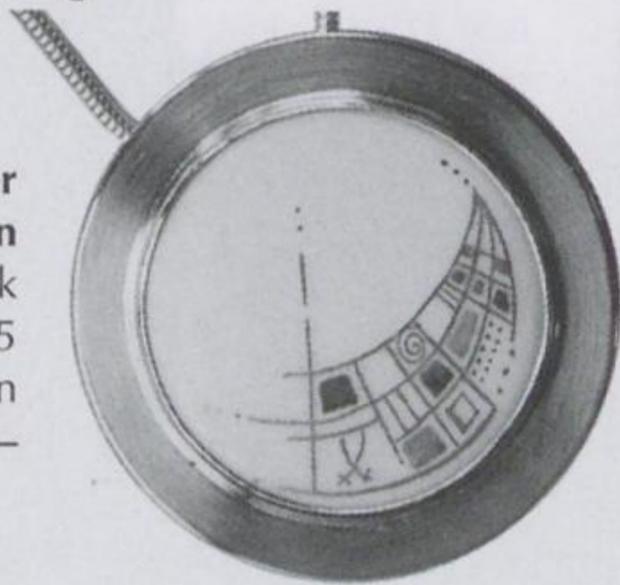
2. SATZ

Largo
3/8-Takt, E-Dur

4

Jahrzehnte Schmuckgestaltung
und Fertigung in unserer Werkstatt

Aus unserer
aktuellen Kollektion
Halsschmuck
Gold 585
mit Meissener Porzellan
EUR 565,-



GOLDSCHMIEDE
LEHMANN

Nürnberger Straße 31 a · 01187 Dresden
Telefon (03 51) 4 72 91 47
Internet: nuernberger-ei.de/goldschmiede/

seit 1833

Pestel **Optik**
Inh. Gabriele Göhler

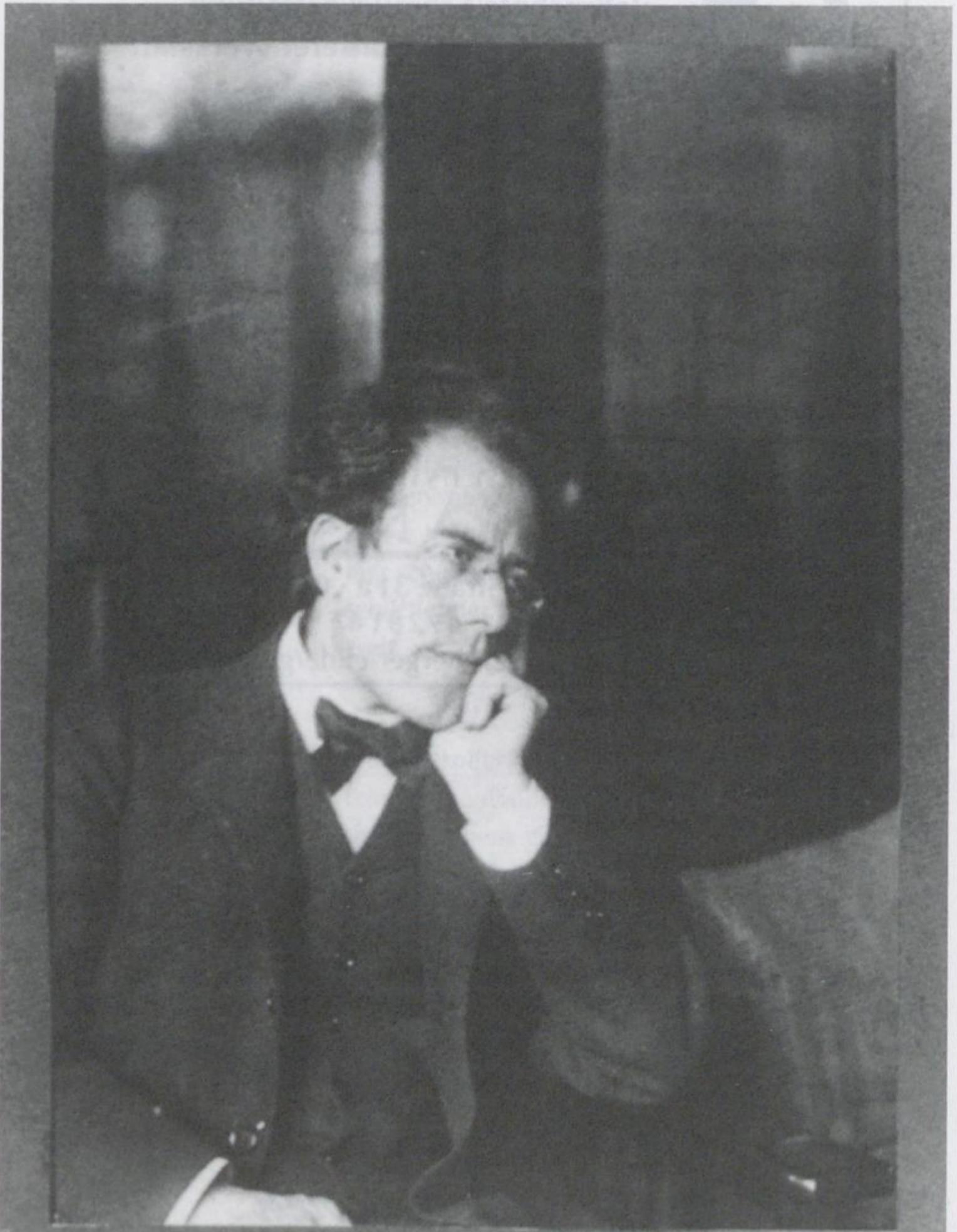
*Erfolgreich durch
Engagement für gutes Sehen*

Königsbrücker Straße 58
01099 Dresden

Telefon 03 51 / 8 04 15 69
Tel./Fax 03 51 / 8 01 11 71

Mo - Fr 9.00 - 19.00 Uhr
Sa 9.00 - 13.00 Uhr

„Es bedarf nicht
des Wortes,
alles ist rein musikalisch
gesagt.“



*from William Ritter Freundluff
Gustav Mahler
Wien 1906*

Gustav Mahler;
Foto 1906



Gustav Mahler

Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.“ – hatte Gustav Mahler einst geäußert. Gerade aber dieser Ausspruch hat insofern einige Verwirrung ausgelöst, als einige Musikforscher damit ihre These bestätigt sehen wollten, Mahler habe von einer realen Welt gesprochen, die er musikalisch einkleide, also jedem Werk einen Programmbezug erteile. Tatsächlich hatte Mahler ja auch einigen Sinfonien, seinen ersten vier, programmatische Erklärungen mitgeliefert, die er später allerdings widerrufen hat. Doch der andere Blick auf Mahlers Musik zeigt aber auch, daß der Komponist sich durchaus bewußt war oder doch „wurde, daß Musik, wenn sie sich über eine tönende Struktur hinaus auf Außermusikalisches (Biographisches, Philosophisches, Politisches) bezieht, dies nur durch die in ihr angelegten Assoziationsmöglichkeiten vermittelt. So bleibt jedes Programm gegenüber dem musikalischen Ereignis letztlich irrelevant“ (Gerhard Persché). Mahlers Musik will weit mehr sein als bloßes Ausfüllen vorgegebener Muster, als eine „tönend bewegte Form“, wie der berühmt-berüchtigte Musikkritiker und Feuilletonist Eduard Hanslick bereits 1854 in einem vielzitierten und vielfach mißverstandenen Buch („Vom Musikalisch-Schönen“) als „Inhalt der Musik“ forderte (Beginn eines Widerstreites zwischen Anhängern einer Form- und Ausdrucksästhetik). Sie will Botschaften verkünden, und deshalb fließen wohl doch beide Aspekte zusammen. Zweifellos war Mahler durchaus der Ansicht, Musik sei ein sinntragendes Kommunikationsmedium, das zwar nicht an Stelle der Sprache treten könne, doch mit ihren ureigenen Mitteln sehr wohl Dinge unseres Lebens auszudrücken vermag. Spielt auch das eigene Erleben in Konzeption und Ausführung eines Werkes eine gewisse Rolle, sollten wir doch nicht versucht sein, diese musikalischen Botschaften auf rein

geb. 7. 7. 1860
in Kališt/Böhmen;
gest. 18. 5. 1911
in Wien

Studium
an der Universität Wien
(Geschichte, Philosophie, Musikgeschichte),
am Wiener Konservatorium (bei R. Fuchs,
R. Epstein, F. Krenn) und
privat bei A. Bruckner

seit 1880
verschiedene Kapellmeisterposten (Bad Hall,
Laibach, Olmütz, Wien,
Kassel, Prag, Leipzig)

1888
Operndirektor in
Budapest

1891
Erster Kapellmeister in
Hamburg (Stadttheater)

1897 – 1907
Kapellmeister und Hofoperndirektor in Wien

1907
Dirigent an der
Metropolitan Opera
New York

1909
Leiter der neugegründeten New Yorker
Philharmonic Society

1911
Erkrankung und
Rückkehr nach Wien

Aufführungsdauer:
ca. 70 Minuten

Biographisches zu verkürzen; es ist mehr, was der Komponist uns sagen will. Hartmut Haenchen nannte im Programmheft zu dem von ihm dirigierten 2. Philharmonischen Konzert 1995 (28./29. Oktober) die 5. Sinfonie geradezu ein „autobiographisches Werk“ und betonte ganz entschieden, daß verschiedene inhaltliche Aspekte dieses Werk nicht als so abstrakt, so absolut erscheinen ließen, wie sie oft ausgegeben würden. Natürlich gibt es diesen Zusammenhang. So spielen Lebensumstände und sehr persönliche Erlebnisse eine Rolle. Z. B. ist das Adagietto selbstverständlich als eine Liebeserklärung an seine spätere Frau Alma zu deuten, und dennoch ist das nicht alles. Doch der Komponist hat in seiner Fünften (und gerade hier) diese äußere und für ihn persönlich wichtige Lebenserfahrung eher als Inspirationsquelle verwenden wollen, um die Brüchigkeit einer – auch für ihn – nicht mehr heilen Welt zu zeigen. Es sollte aber nicht ein Tagebuch des Bewußtwerdens und -seins geschrieben werden. Wer allerdings solches sucht, kann es getrost finden. Mahler wollte sich in seiner Musik eine eigene Welt bauen, um deren Widersprüche zu zeigen und diese dem Weltenschöpfer als eine „brennende Anklage“ entgeschleudern.

Mit der 5. Sinfonie begann ein neuer Schaffensabschnitt für den Komponisten. Er hatte bis zu seiner 4. Sinfonie einen Kreis durchschritten, der – durchaus programmatisch geprägt – sich mit dem Begriff „Wunderhorn-Romantik“ umschreiben läßt und durch die menschliche Gesangsstimme (in den Sinfonien 2 – 4) zu einer Überhöhung des rein Sinfonischen geführt hat. Nun kehrte Mahler zur „normalen“, rein instrumentalen Sinfonie zurück. „Es bedarf nicht des Wortes“, hatte Mahler selbst geäußert, „alles ist rein musikalisch gesagt.“ Und doch ist seine Fünfte keine „absolute“ Musik in dem Sinne, daß sie Musik und nichts als Musik ist.



Sie stützt sich zwar nicht auf Programmatisches und Textliches, stellt aber zweifellos ein menschliches Drama dar: also doch Tagebuch seiner selbst? Trauer und seelische Aufruhr im 1. und 2. Satz; höchste Lebenslust, doch Suche nach Bestätigung und Sicherheit im Scherzo; Ruhe und Rast der Seele im Adagietto; Rückkehr ins Leben mit rastloser Tätigkeit und Geschäftigkeit im Finalsatz.

Mahler schrieb ein Werk in fünf Sätzen. Ursprünglich nach „klassischer“ Regel sollten es vier werden, die lediglich in ihrer „verwandten Stimmung verbunden sind“ – wie er anfangs meinte. Doch während der Verlobungszeit mit

Alma Maria, Mahlers Frau, mit beiden Töchtern. Nach Mahlers Tod war sie, eine der großen Künstler-Musen des 20. Jahrhunderts, mit Oskar Kokoschka, Walter Gropius und schließlich mit Franz Werfel verbunden.

Alma Schindler (Herbst 1901 bis März 1902) schob er das Adagietto – eine Liebeserklärung – ein und überdimensionierte die Sinfonie, teilte das Werk in drei Abteilungen und ordnete den Sätzen vier verschiedene Tonarten zu (gegen jede überlieferte Regel).

Der 1. Satz, sonst in der sogenannten Haupttonart stehend, die spätestens im Schlußsatz wieder aufgegriffen wird, steht hier in cis-Moll. Der 2. Satz, mit dem 1. Satz allerdings thematisch und formal untrennbar verbunden –

→ 178 *Trübe Liebe. aber edel nobel*

III. *(+ alle più molto)*

4. Adagietto. *N.B. dieses Adagietto von fasten Stellen Liebeserklärung an Alma! Statt eines Trübsal hat sie in ihm die Liebe im Monotonen! Schreibe in tolle Komposition! Keine haben mir dies angedeutet!*

Sehr langsam. *molto rit.* *a tempo (molto Adagio)*

Harfe.
*H.I: Wie ich dich liebe,
 Du meine Sonne. Bis nicht
 ich kann nach Wasser. Bis nicht
 nur meine Schmelze
 kann ich bis klagen
 Und meine Liebe
 meine Wonne!*

Erste Violinen.
Zweite Violinen.
Violen.
Violoncelle.
Bässe.

Harfe.
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Violen.
Bässe.

*Nicht schleppen.
 (etwas flüsteriger als zu Anfang.)*

*N.B. Wenn Musik eine Sprache ist
 so ist sie es hier -- sie sagt alles in Tönen*

1 *42*

deshalb I. Abteilung für beide Sätze – , steht in a-Moll und gilt als der eigentliche Hauptsatz, wie Mahler selbst bekräftigt hat und strikt dagegen war, dieses Werk als Cis-Moll-Sinfonie bezeichnet zu wissen. (Und dennoch hat sich das Werk so eingebürgert.) Der 3. Satz, ein sehr groß angelegtes Scherzo (über 800 Takte!), gerät zu einer apokalyptischen Vision und kommt aus D-Dur und bildet allein die II. Abteilung. Der 4. Satz, das berühmte Adagietto, ein eingeschmuggelter Liedsatz (ohne Worte), die kleine Hintertür für Mahlers Weltflucht, idyllisch, friedlich, schön und sentimental wie kein anderer Satz, schwebt in F-Dur (mit modulato- rischen Ausweitungen in entfernteste Gebiete wie Ges-Dur, alles inmitten einer D-Dur-Um- gebung: meisterhaft und seinerzeit unnach- ahmlich kühn!). Und der 5. Satz, die wiederge- wonnene Kraft, Heiterkeit und Lebenslust, ein Kehraus im Freien, kommt aus D-Dur (ein hal- ber Ton höher als der Cis-Moll-Beginn des Ge- samtwerkes!), ein mutiger Bruch mit jeder Tradition und doch ein Beziehungsgeflecht ganz besonderer Art (III. Abteilung).

Die 5. Sinfonie war in den Sommern der Jahre 1901 und 1902 entstanden (Instrumentation 1903), bevor Mahler Alma Schindler begegnete (November 1901). Die Uraufführung fand am 18. Oktober 1904 in Köln statt. Kurz danach begann der Komponist bereits, nur selten so recht zufrieden mit einer fertigen Arbeit, an der Instrumentation zu ändern. Und dies geschah mehrfach bis wenige Jahre vor seinem Tode, als Mahler – der ewige Retuscheur – die Fünfte „einer sehr sorgfältigen Revision“ unterzog, „bei der er seine Erfahrungen, die sich bei der Aufführung seiner Werke ergaben, verwenden konnte, um so den höchsten Grad an Deut- lichkeit und Ausgewogenheit in der Darstellung seiner musikalischen Ideen zu erzielen“ (Erwin Ratz im Revisionsbericht der kritischen Parti- turausgabe).

Abb. Seite 26:
Beginn des „Adagietto“-
Satzes in der
5. Sinfonie; Partitur
von Willem Mengelberg,
der sich schon
frühzeitig für eine
Verbreitung der Werke
Mahlers einsetzte.
Er notierte (links oben)
ein Liebesgedicht
als Textunterlegung
für die 1. Violinstimme
(„Wie ich Dich liebe,
Du meine Sonne,
ich kann mit Worten
Dir's nicht sagen.
Nur meine Sehnsucht
kann ich Dir klagen.
Und meine Liebe.
Meine Wonne!“).
Rechts oben
kommentierte er:
„N. B. Dieses Adagietto
war Gustav Mahlers
Liebeserklärung
an Alma! Statt eines
Briefes sandte er ihr
dieses Manuskript;
weiter kein Wort dazu.
Sie hat es verstanden
u. schrieb ihm:
Er solle kommen!!!
(beide haben mir
dies erzählt!
W. M.“).

Ein menschliches Drama: Trauer und
seelische Aufruhr – höchste Lebenslust –
Ruhe und Rast – Rückkehr zu Leben
und Geschäftigkeit

Dieser Beitrag basiert
vorzugsweise auf einer
Schallplatteneinführung
von Eberhardt Klemm
(1970).

I. ABTEILUNG

1. TRAUERMARSCH:
In gemessenem Schritt
Streng. Wie ein Kondukt
2/2-Takt, cis-Moll

Der 1. Satz ist ein fin-
sterer Trauermarsch
ohne begütigenden
Anklang an Ergebung
ins Sterben-Müssen,
dafür Panik, Raserei
und Aufschrei des
Entsetzens.

2. Stürmisch bewegt
Mit größter Vehemenz
Alla breve-Takt, a-Moll

Dieser Satz ist eine Art
wilder Durchführung
des ersten. Hier wird
alles tumultuarisch zer-
setzt. Das Böse domi-
niert. Ein Choral jedoch
weist über Chaos und
Vernichtung hinaus.
Er soll noch Bedeutung
erlangen.

Sinfonie Nr. 5 cis Moll

Zur Musik

„Der erste Satz, der Trauermarsch ... ist [ge-
stimmt wie die] soldatischen Wunderhornlieder
,Revelge‘ und ,Tambourg’sell‘. Er beginnt mit
seiner cis-Moll-Fanfare der Trompete, die zu
dem lastenden, stockenden Trauermarsch-
rhythmus führt, den das gesamte Orchester, in
sich erzitternd, mitvollzieht. Ein mehrmals auf-
scheinendes Liedthema von unsäglicher Trau-
rigkeit vermöchte sich kaum zu befreien von
der Gewaltherrschaft dieses Rhythmus, die ei-
nigermaßen zu brechen nur zwei Zwischen-
sätzen gelingt. Der erste, stürmische Zwischen-
satz klingt stellenweise wie eine Marschparodie
– bei Mahler sind Schmerz und Parodie meist
eins. Der zweite, ruhigere, der wieder zur
Trauermarsch-Fanfare und zum Zusammen-
bruch der Coda führt, enthält in den Bratschen
Klagemotive, welche dann in die Faktur des
zweiten Satzes überall hineintönen.“

„Der Schmerz, der dem Satz vorausgegangen
ist, läßt sich hier nicht länger bändigen. Es
kommt zu einem chaotischen Aufruhr der
Gefühle. ... Der Satz ist zwar in Sonatenform
komponiert, allein er wird nur verständlich,
wenn man ihn als eine Auseinandersetzung
mit dem ersten Satz, als eine Durchführungs-
paraphrase über den Trauermarsch auffaßt.
Dessen homophones Liedthema wird dann
auch auf der Höhe des sehr polyphon gear-
beiteten eigentlichen Durchführungsteiles in
einen fortetotissimo-Ausbruch unvermittelt
pianissimo hineinmontiert, und die gewaltsam
einbrechende, dissonante Trauermarsch-



Fanfare leitet direkt zur Reprise über. Es gibt mit einer Ausnahme kein Thema, das nicht schon im ersten Satz vorgekommen ist. ... Ein choralartig ausharmonisiertes Blechbläser-Thema, das kurz vor der Coda aufklingt ... ist der einzige Lichtblick im tumultuarischen Geschehen des ganzen Satzes; es ist eine Vorahnung einer dramatischen Wendung. In der Coda darnach hebt zwar nochmals der Sturm der Elemente an, doch ohnmächtig sinkt er bald in sich zusammen.“

„Der Mittelsatz, die zweite Abteilung (Scherzo), ... stellt im bisherigen Schaffen Mahlers ein Novum dar. Nicht mehr wird hier das Brucknersche Scherzo nachgeahmt (wie in der ersten Sinfonie), nicht mehr wird ein Liedsatz dem Orchester adaptiert (wie in der zweiten Sinfonie), nicht mehr werden Tanzcharaktere nur in den Trios gebracht: der ganze Satz wird von ihnen beherrscht. ... Dieses Scherzo läßt sich begreifen als ein Zusammenstoß zweier Welten: der Welt des robusten, bäurischen Ländlers und der seines Nachfolgers, des verfeinerten, urbanen Walzers. Der stilisierte Ländler setzt gleich am Anfang nach einer kurzen Hornfanfare ein. Charakteristisch das Betonen der ersten und dritten Zeiteinheit des Dreiertaktes und das dem Dreiertakt entgegenwirkende, synkopische Schweben der Tanzmelodie. Der Walzer dagegen steht an der Stelle des traditionellen ersten Trios. ... Ländler und Walzer gehen in der Reprise beinahe ununterscheidbar ineinander über. Selbst das zweite Trio, ... dessen Herkunft von Jodlermelismen unverkennbar ist, wird in der Reprise fast überspielt. ... Der schon reichlich komplexe Satz steigert sich zum raschesten Tempo, fünf Themen unmittelbar vor Schluß übereinandertürend.“

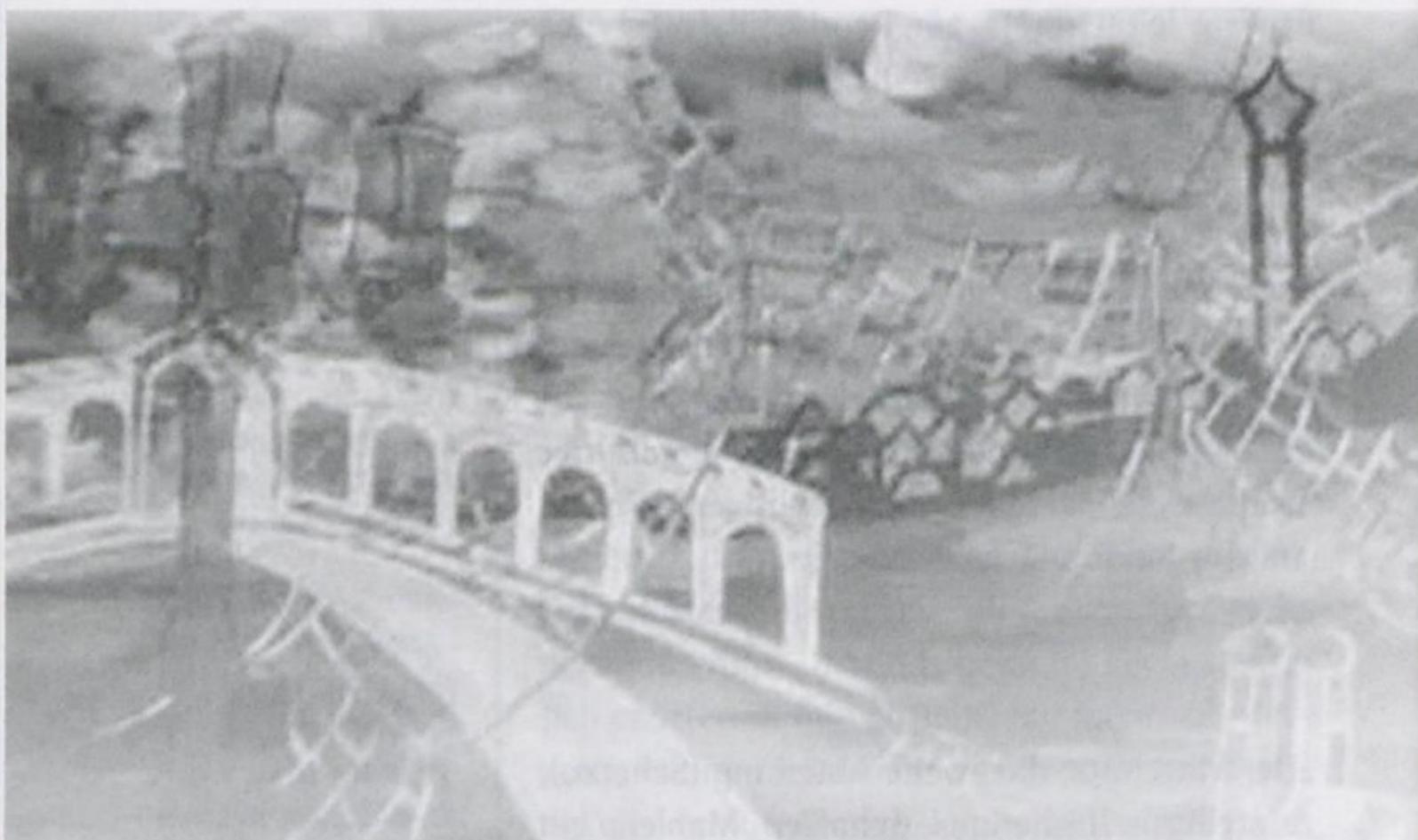
II. ABTEILUNG

3. SCHERZO

Kräftig, nicht zu schnell
3/4-Takt, D-Dur

Das Scherzo – fast ein Hornkonzert – beginnt munter, voller Lebenslust, wendet sich ins Lyrisch-Romantische und wird schließlich zerhackt, zerrädert, zermahlen. Zurück bleiben eher Entsetzen und Schrecken.

Ein ungewöhnliches Drama: Trauer und
weibliche Rührung – höchste Lebenslust –
Ruhe und Rast – Rückkehr zu Leben
und Geschäftigkeit



III. ABTEILUNG

4. Adagietto
Sehr langsam
4/4-Takt, F-Dur

Im 4. Satz – spätere
Berühmtheit durch
Viscontis Film „Tod in
Venedig“ – verströmen
die Violinen sich
(begleitet von Harfe
und tiefen Streichern)
in einer unendlichen
Melodie, eine Para-
phrase seines lyrischen
Liedes „Ich bin der Welt
abhanden gekommen“.

„Der erste Satz der dritten Abteilung [der 4. Satz dieser Sinfonie], ein ‚Adagietto‘, ist berühmt geworden. Wohl vor allem deshalb, weil er ausnahmsweise, losgelöst von den anderen Sätzen für sich bestehen kann. So hat er – ein Unikum bei Mahler – Einzug selbst ins Salonorchester gehalten. Er ... ist nur für Streichinstrumente und Harfe komponiert. Eine Idylle inmitten der schweren Blech-Armatur. Das erste Motiv der Geigen klingt wie der Anfang der instrumentalen Einleitung zum zweiten Kindertotenlied oder wie eine Stelle aus einem anderen Rückert-Lied (‚Ich bin der Welt abhanden gekommen‘), dessen Stimmung dem Adagietto eindeutig sich mitgeteilt hat. So innig und be-seelt die Kantilenen sind, so geht von ihnen sat-ten, wenn auch komplexen Harmonien etwas Schwelgerisches und Kulinarisches aus. Im Sinfonieganzes jedoch hat das Adagietto seine Funktion. Es bildet erstens einen notwendigen Ruhepunkt zwischen dem Tanztaumel des Scherzos und der rastlosen Geschäftigkeit des Finales. Und zweitens werden Motive des Ges-Dur-Teiles wichtiges Material für den letzten Satz.“

„Der Schlußsatz ist ein ‚Rondo-Finale‘; er übernimmt die Beethovensche Tradition der Verbindung von Rondo und Sonatensatz. Er muß ohne Pause nach dem Schluß des Adagiettos einsetzen. Zögernd einsetzen; denn noch wissen die Instrumente nicht, was zu spielen sei. Gleichsam absichtslos und doch einander antwortend, tragen Horn, Fagott und Oboe, nochmals Fagott und Horn und schließlich Klarinette ihre Motive nacheinander vor. Sie werden die wichtigsten Bausteine des ganzen Sinfoniesatzes. Schon das erste Motiv des Horns exponiert ein charakteristisches Intervall: die Quarte. Sie spielt auch in allen anderen Motiven ihre Rolle. Diese Motive sind vom Choralthema des zweiten Satzes abgeleitet. ... Das Fagott-Motiv ... [ist] ein wörtliches Zitat aus einem Wunderhornlied, dem ‚Lob des hohen Verstands‘. Hier mag eine bedeutungsvolle Anspielung vorliegen. Jenes Lied läßt nämlich den ‚hohen Verstand‘ eines Esels urteilen, der zum Richter eines Singwettstreites zwischen Nachtigall und Kuckuck bestellt ist. Der Kuckuck siegt; der ‚hohe Verstand‘ des unmusikalischen Kritikers wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Nicht von der Hand zu weisen, daß Mahler auch im Finale der Fünften die Kritiker, die ihm nicht wohlgesinnt waren, provozieren wollte. Dem ersten Rondo-Hauptthema ... folgt nämlich eine Fuge. Die Kritiker mochten sich den Kopf zerbrochen haben darüber, ob es sich um eine Doppelfuge oder um eine Tripelfuge handelt. ... Schon die zweite Fugen-Durchführung, die nach der Wiederholung des Rondo-Hauptthemas beginnt, narret den Hörer. Der erste Einsatz des Kontrapunkts erfolgt in B-Dur, der zweite – völlig unerwartet – in D-Dur; ein weiterer Kontrapunkt fehlt. Und die Fortsetzung der Fuge? Sie verläuft sich in einen freien ‚Grazioso‘-Teil mit ausgiebiger Verwendung der ‚Adagietto‘-Motivik. So treibt Mahler im ganzen Satz sein Spiel mit den al-

5. RONDO-FINALE

Allegro – Allegro giocoso

Frisch

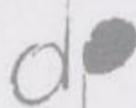
Alla breve-Takt, D-Dur

Das Finale – u. a. mit einem Motiv aus Beethovens „Hammerklaviersonate“ – versucht Krönung, Trost, ja Hoffnung zu sein. Bei aller Lebenslust und Beschwingtheit, es bleibt irdisch und findet nicht die gesuchten himmlischen Paradiese.

ten Formen, welche gleichwohl nichts Archaisierendes hier besitzen. Das ist kein Spiel um des Spiels willen, wenn Mahler wohl auch wußte, daß sinfonische Fugen gern komisch sich gebärden. Vielmehr ist es Ausdruck unbändiger Lebensfreude. ... Beredt zeugt das Fugenthema mit seiner ununterbrochenen Achtelbewegung von energischer Aktivität und treibender Kraft. Denn alles ist angelegt auf ein Ziel hin: auf die dynamische Entwicklung des choralartigen Themas, dessen Bestandteile im ganzen Satz, zumal als Kontrapunkt der Fuge, um und um gewürfelt waren. Selbst die abschließenden Ganztonleitern wirken nicht fremdartig im oftmals rasch modulierenden Satz, dessen Haupttonart D-Dur beziehungsweise einen Halbton über der des Trauermarsches liegt.“

... von klassisch bis avantgardistisch,
 chic bis superbequem,
 für kleine und große Füße,
 aber immer natürlich & fußfreundlich!

SCHAU-FUSS
 01309 Augsburger Str. 1
 01099 Alaunstraße 41



Vorankündigungen

Robert Schumann
Drei Chorbballaden („Beim Abschied zu singen“,
„Zigeunerleben“, „Nachtlied“)

Erwin Schulhoff
„Menschheit“ – 5 Gedichte
von Theodor Däubler. Eine Symphonie
für eine Altstimme und Orchester op. 28

Viktor Ullmann
Sinfonie Nr. 2 D-Dur

Dirigent
Gerd Albrecht

Solistin
Doris Soffel, Alt

Chor
Philharmonischer Chor Dresden
Philharmonischer Jugendchor Dresden
Einstudierung Matthias Geissler
und Jürgen Becker

8. Philharmonisches
Konzert

Sonnabend, 20. 4. 2002
19.30 Uhr
A2, Freiverkauf

Sonntag, 21. 4. 2002
19.30 Uhr
A1, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Joseph Haydn
Sinfonie g-Moll Hob. 1: 83
(La Poule – 2. Pariser Sinfonie)

Siegfried Matthus
Klavierkonzert
„Sehnsucht nach der verlorenen Melodie“ –
Uraufführung des Auftragswerkes der
Dresdner Philharmonie

Henri Dutilleux
The Shadows of Time – 5 Episodes pour
Orchestre avec 3 voix d'enfant (1997)

Dirigent
Marek Janowski

Solistin
Elena Kuschnerova, Klavier

Kinderstimmen
**Mitglieder des Philharmonischen
Kinderchores Dresden**
Einstudierung Jürgen Becker

8. Außerordentliches
Konzert

IM RAHMEN DER
DRESDNER
MUSIKFESTSPIELE

Sonnabend, 25. 5. 2002
19.30 Uhr
AK/J, Freiverkauf

Sonntag, 26. 5. 2002
11.00 Uhr
AK/V, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Musik-Kurs
18.00 Uhr/9.30 Uhr

Kartenservice

Förderverein

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

0351/4866 306 und
0351/4866 286

Telefax

0351/4866 353

**Kartenbestellungen
per Post:**

Dresdner Philharmonie
Kulturpalast
am Altmarkt
PSF 120 424
01005 Dresden

Förderverein

Geschäftsstelle

Kulturpalast
am Altmarkt
Postfach 120 424
01005 Dresden

Telefon

0351/4866 369
0171/5493 787

Telefax

0351/4866 350

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; der Beitrag
„Gustav Mahler – Sinfonie Nr. 5, Zur Musik“ basiert
vorzugsweise auf einer Schallplatteneinführung von
Eberhardt Klemm (1970).

Foto-Nachweis: Gary Bertini, Frank Höhler, Dresden;
Yefim Bronfman, Konzertdirektion Hans Ulrich Schmid,
Hannover

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;

Tel. 035248/814 68 · Fax 035248/814 69

Blumenschmuck und Pflanzendekoration zum Konzert:
Gartenbau Rülcker GmbH

Preis: 1,50 €

www.dresdnerphilharmonie.de
ticket@dresdnerphilharmonie.de

Dresdner Philharmoniker – anders

Veranstaltungsreihe der Bernd-Aust-Kulturmanagement GmbH
im Alten Schlachthof, 26.05.2002, 20.00 Uhr

5. Abend – Gastkonzert anders
Die Berliner
philharmonischen Kollegen
Berlin Philharmonic
Jazz Group

Das Jazzquintett der
Berliner Philharmoniker mit
faszinierenden Klangfarben
und einem ebensolchen
Programm gastiert
zum ersten Mal in Dresden:



Adam Taubitz, Violine, Trompete
Martin Stegner, Viola
Wieland Welzel, Vibraphon
Janne Saksala, Baß
Franz Schindlbeck, Drums

GASTRONOMISCHE BETREUUNG MIT BERLINER SPEZIALITÄTEN



Modelltechnik Großbahnen

Inhaber Klaus Hempelt
Oehmestraße 16
01277 Dresden

TT-Modellbahnen

Gartenbahnen

und Zubehör

Märklin-

Mini-Club-Center

Plastmodellbausätze

Tel. 03 51/310 02 90

Fax 03 51/310 02 91

www.hempelt-modelbahn.de

E-Mail:

hempelt-dresden@t-online.de

Wir sind BSW-Partner

 *Bombastus*

NATURHEILMITTEL
AUS DER APOTHEKE

Arhama[®]-Terno Stärkungsmittel aus der Natur



✓ Bei
nervlicher
Erschöpfung

✓ Bei
körperlicher
Erschöpfung

✓ Bei
Eisenmangel-
anämie

✓ Für
Diabetiker
geeignet

Arhama-Terno: Flüssigkeit zum Einnehmen; **Anwendungsgebiete:** Zur Besserung des Befindens und zur Unterstützung der Organfunktion bei nervösen und körperlichen Erschöpfungszuständen, besonders auch seitens der Gefäßtätigkeit (z. B. bei vegetativer Dystonie, Altersherz); Appetitlosigkeit; als Unterstützungsmittel bei der Behandlung von Eisenmangelanämien (z. B. in der Schwangerschaft, bei Kindern). **Packungsgröße:** OP 100 ml [N 1].
Bombastus-Werke AG · 01705 Freital (0104). www.bombastus.de

www.csp.magic.de 0302