

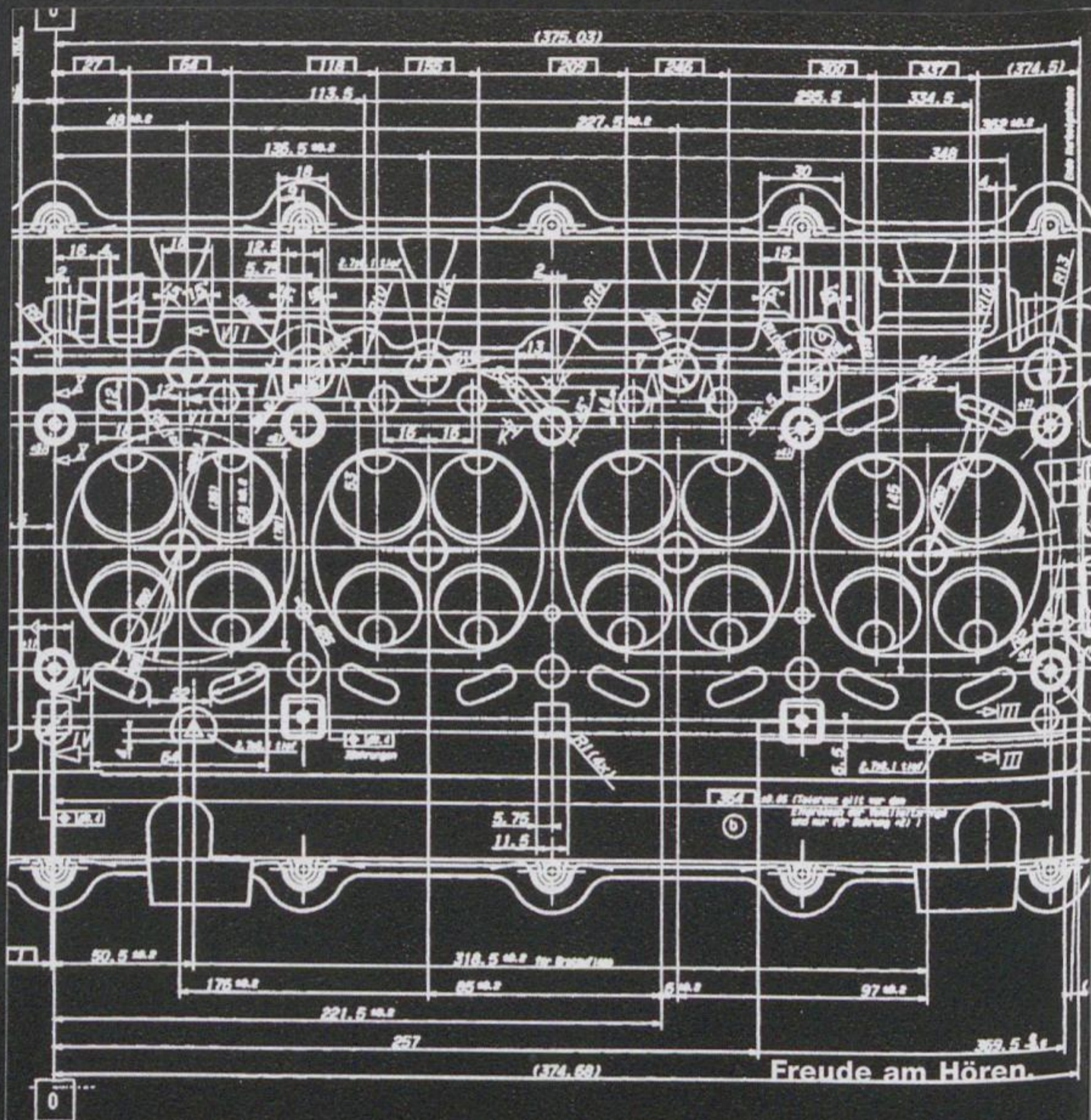
Spielzeit

2002/2003



DRESDNER
PHILHARMONIE

1. Außerordentliches Konzert



**BMW Group
Niederlassung
Dresden**

Dohnaer Str. 99
01219 Dresden
Tel. (03 51) 2 85 25 -0
Fax (03 51) 2 85 25 92
www.bmwdresden.de

Freude am Fahren

www.heimrich-bannot.de

Sonnabend

14. September 2002, 19.30 Uhr

Sonntag

15. September 2002, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes

1. Außerordentliches Konzert

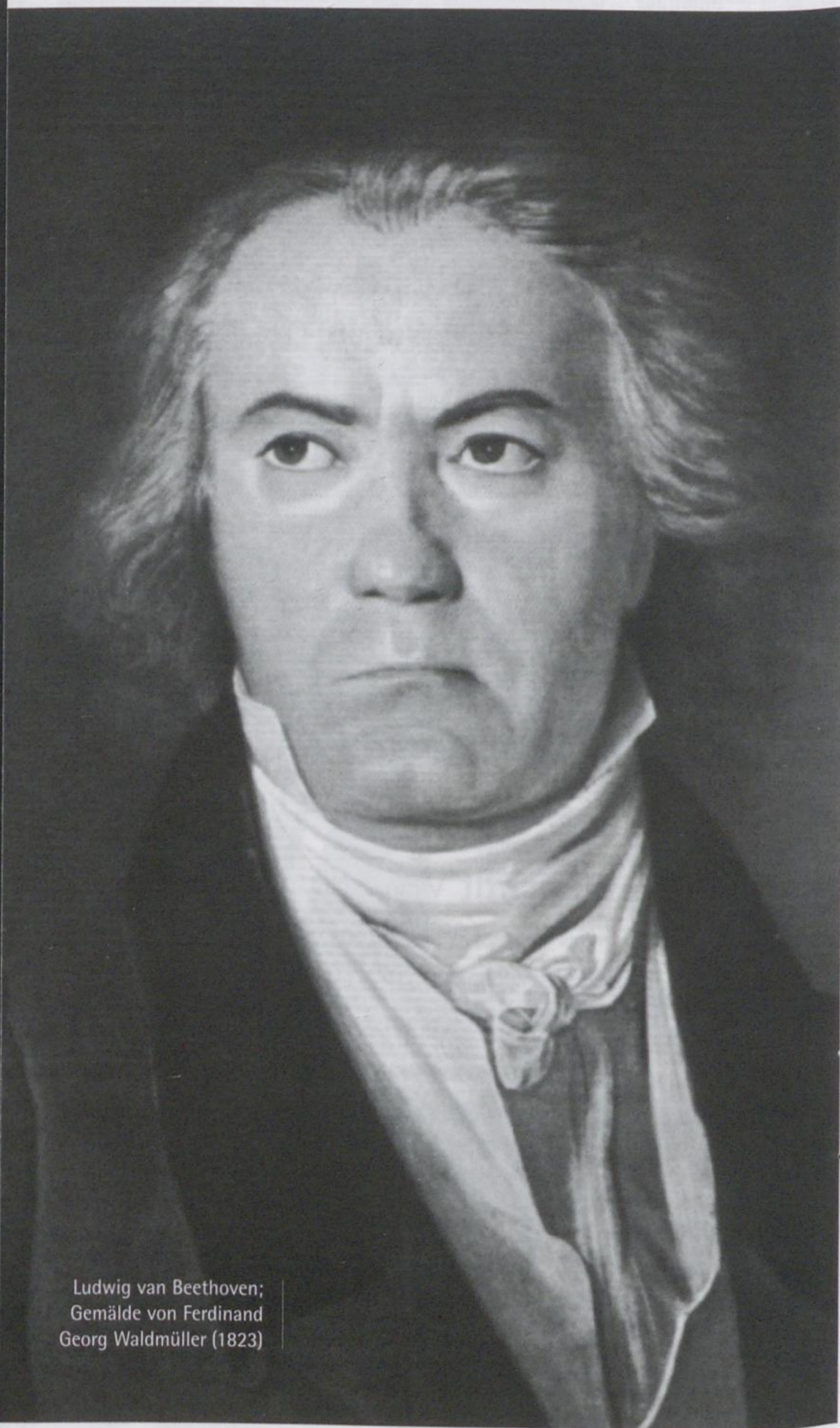
IM GEDENKEN AN BEETHOVENS 175. TODESTAG

Dirigent

Marek Janowski

Solist

Alban Gerhardt Violoncello



Ludwig van Beethoven;
Gemälde von Ferdinand
Georg Waldmüller (1823)



Programm

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 C-Dur op. 72

Adagio – Allegro – Presto

Henri Dutilleux (geb. 1916)

Konzert für Violoncello und Orchester
(„Tout un monde lointain...“)

- I. ENIGME (RÄTSEL) Très libre et flexible
- II. REGARD (BLICK) Extrêmement calme
- III. HOULES (WOGEN) Large et ample
- IV. MIROIRS (SPIEGEL) Lent et extatique
- V. HYMNE Allegro

PAUSE

Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60

Adagio – Allegro vivace

Adagio

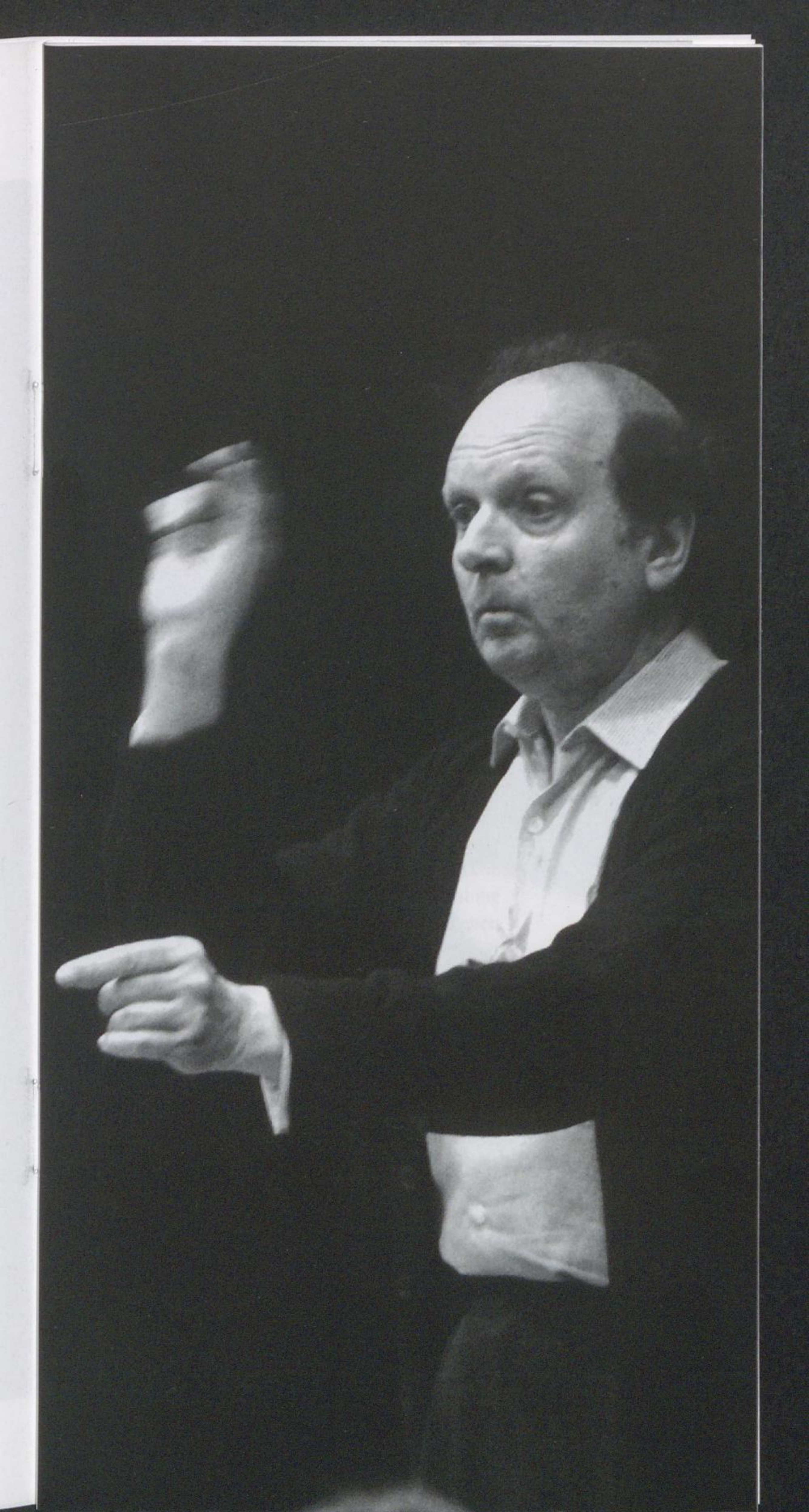
Allegro molto e vivace

Allegro ma non troppo

Marek Janowski hat in Deutschland (Musikhochschule Köln) und Italien (Accademia Musicale Chigiana in Siena) studiert. In den siebziger Jahren war er Generalmusikdirektor in Freiburg und Dortmund und begann als Dirigent eine rege internationale Gasttätigkeit an den bedeutendsten Opernhäusern der Welt, so z. B. in Wien, München, Berlin, San Francisco, Chicago, New York (Metropolitan Opera) und bei den großen Orchestern in Europa, Amerika und Fernost. Das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra holte ihn zwischen 1983 und 1986 als künstlerischen Berater. Zwischen 1984 und 2000 war er Chefdirigent des Orchestre Philharmonique de Radio France in Paris und daneben von 1986 bis 1990 Chefdirigent des Gürzenich-Orchesters Köln. Im Sommer 2000 übernahm Marek Janowski das Orchestre Philharmonique de Monte Carlo und mit Beginn der Spielzeit 2001/02 die Position des Chefdirigenten beim Rundfunk Sinfonieorchester Berlin (RSB). Während er sich seit ungefähr zehn Jahren völlig aus dem Opernbetrieb zurückgezogen hat, dirigiert er um so mehr die bedeutenden Orchester der Welt.

Weitere CD-Aufnahmen sind in Vorbereitung, so mit dem Rundfunk Sinfonieorchester Berlin die Einspielung von Hindemiths Sinfonie „Die Harmonie der Welt“ und mit dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin eine Aufnahme der gesamten Musik zum „Rosenkavalier“-Film von Richard Strauss.

Unter Leitung von Marek Janowski entstanden zahlreiche, oftmals preisgekrönte Platteneinspielungen. Auf diesem Gebiet wurde er vor allem durch seine Aufnahme des Wagnerschen „Ring-Zyklus“ mit der Dresdner Staatskapelle für Ariola bekannt. An neueren Einspielungen sind z. B. die „Turangalila“-Symphonie von Messiaen, die vier Sinfonien von Roussel (ausgezeichnet mit dem Diapason d'Or, 1996), eine Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte Beethovens (Leipziger Gewandhausorchester und Gerhard Oppitz) und Webers „Freischütz“ und „Oberon“ zu nennen. Die Orchesterlieder von Richard Strauss mit der Sopranistin Soile Isokoski sind kürzlich erschienen.



Nach zwei Jahren

wieder als Gast

bei der Dresdner

Philharmonie begrüßt

Solist

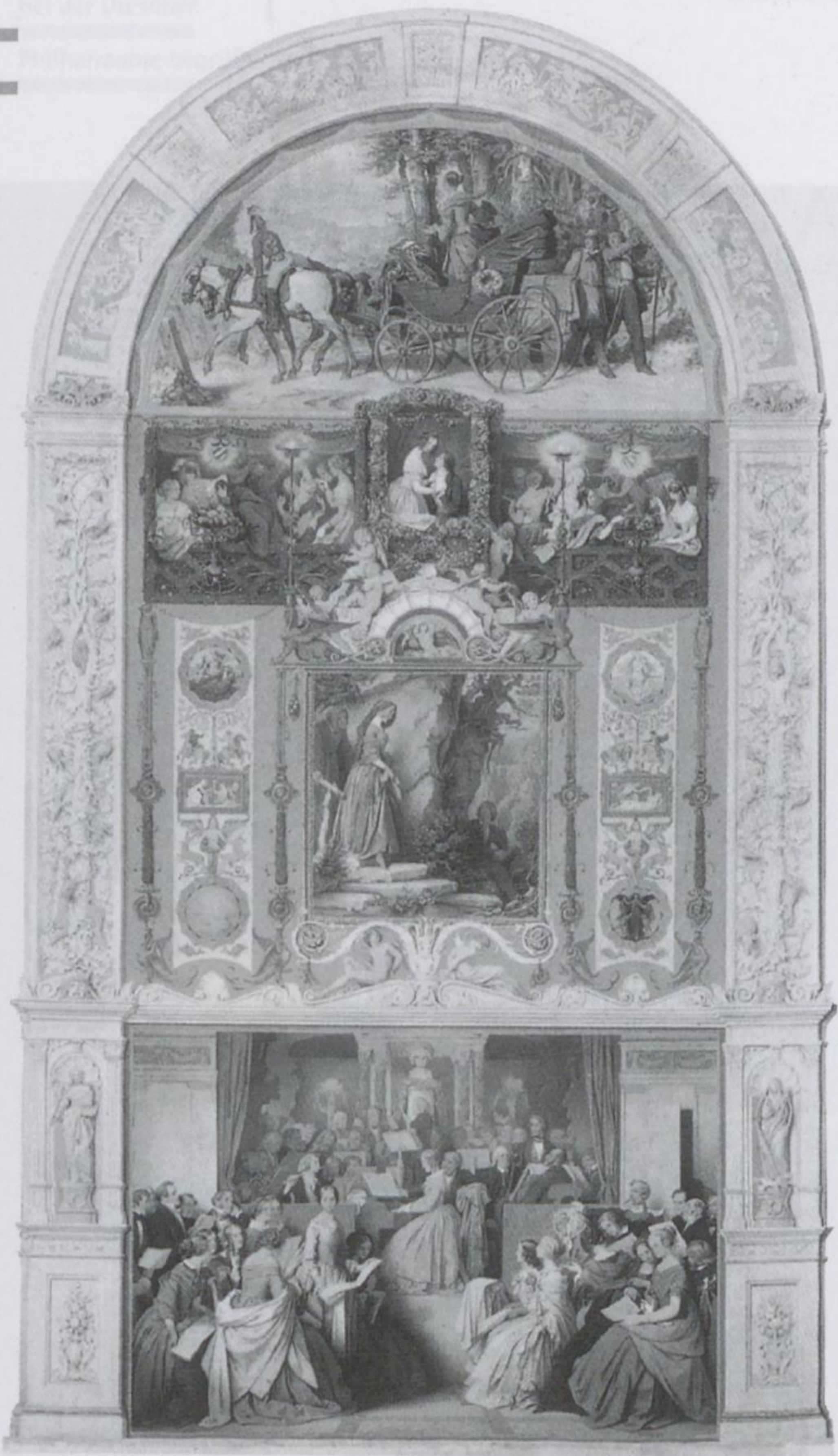




Zum Programm

Nachdem Alban Gerhardt sich seit seinen frühen Wettbewerbserfolgen (1990 beim ARD- und Deutschen Musikwettbewerb, 1993 beim Leonard Rose Wettbewerb) als einer der erfolgreichsten Cellisten seiner Generation etablieren können. Mit acht Jahren begann er, Klavier und Violoncello zu spielen, gewann mit beiden Instrumenten während seiner Ausbildung zahlreiche Preise und absolvierte sein Studium in Köln bei Boris Pergamenschikow und Frans Helmerson. Schon bald arbeitete er mit bedeutenden Orchestern und renommierten Dirigenten zusammen, wurde in alle Welt auch als Kammermusikpartner eingeladen und gastiert bei den wichtigsten Festivals. Sein weitgefächertes Repertoire schließt auch zeitgenössische Literatur ein. Er arbeitet eng mit jungen Komponisten zusammen und hat mehrere Werke uraufgeführt. Zwei CDs sind erschienen, 1998 die drei Cellosonaten von Brahms bei Harmonia Mundi (ECHO-Preis) und 1999 spanische Zugabenstücke bei EMI London, die Aufnahme des Barber-Konzerts ist abgeschlossen. Neben zahlreichen Rundfunkproduktionen weltweit sind auch einige Fernsehaufnahmen entstanden, darunter ein Künstlerportrait bei der ARD.

Alban Gerhardt gastierte erstmals bei der Dresdner Philharmonie mit dem Violoncellokonzert (1940) von Paul Hindemith am 9./10.12. 2000 (3. Zyklus-Konzert) unter Leitung von Marek Janowski. Wir freuen uns, diesem Künstler erneut begegnen zu dürfen.



Moritz von Schwindt,
„Die Symphonie“, 1852.
Für das 19. Jahrhundert
war Beethoven zum
Inbegriff des Sinfonikers

geworden, folgerichtig
nimmt seine Büste
im unteren Teil
des Bildes die zentrale
Position ein.

Schon im Vorspiel
wird die Konzeption
des ganzen Werkes
erfaßt

geb. vermutl.
16. 12. 1770 in Bonn
(Taufe 17.12.);
gest. 26.3.1827 in Wien

erster Unterricht
beim Vater und bei
Chr. G. Neeffe

1792
Wien;
Unterricht bei Haydn,
Albrechtsberger, Salieri

1796
Reisen: Prag, Dresden,
Leipzig, Berlin

1800
Uraufführung
1. Sinfonie

1802
„Heiligenstädter
Testament“
(Gehörleiden)

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

1818
völlige Taubheit

1819
Ehrenmitglied
der Londoner
Philharmonischen
Gesellschaft

1824
Uraufführung
9. Sinfonie

Ludwig van Beethoven

Als der junge Ludwig van Beethoven im Jahre 1792, aus seiner Vaterstadt Bonn kommend, sich ganz in Wien niederließ, dort rasch Eingang in der Gesellschaft fand, konnte er vor allem als Klavierspieler und Improvisator brillieren. Doch er wollte sich auch als Komponist einen Namen machen, nahm etwas Unterricht bei Joseph Haydn, mehr bei Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri und begann, erste Erfahrungen vor allem auf kammermusikalischem Gebiet zu sammeln. Bald schon hatte er sich mit dem Wiener klassischen Stil vertraut gemacht und das von Haydn und Mozart vorgegebene kompositorische Niveau erreicht. Gerade dieses große Vorbild Mozart – der Meister selbst war bereits gestorben (1791), bevor Beethoven in Wien wirklich Fuß fassen konnte – stand ihm vor Augen, als er in den Jahren 1794/96 seine ersten beiden Klavierkonzerte entwarf und sich damit erstmals an eine größere musikalische Form heranwagte. Danach erst entstanden seine Sinfonien, zwischen 1800 und 1824 neun an der Zahl, eine gewichtiger als die andere und sie alle als einzigartige Zeugnisse eines wachen Geistes und großen Künstlers. Sie wurden zu „Reden an die Menschheit“ und öffneten eine neue Welt für nachfolgende Komponisten-Generationen. Es sollte allen schwer werden, Ebenbürtiges leisten zu können. Der „Riese“ Beethoven, wie ihn Brahms bezeichnete, saß ihnen allen im Nacken. Um nach ihm Sinfonien schreiben zu können, mußte man erst verstehen lernen, welch einen Anspruch er seiner Kunst gegeben hat. Galt vor Beethoven jede Kunstaübung als Handwerk, wurde sie unter seinen Händen zu einer intellektuellen Tätigkeit höchster Spannung und Intensität, und der Komponist selbst war Künstler, mehr noch, er war Schöpfer. Von solchem Selbstbewußtsein getragen, schuf Beethoven eine singuläre Kunst. Es entstanden Werke, denen man anmerkte, daß sie unter „unnennbaren Leiden“ entstanden sind. Diese waren keinesfalls mehr Massenware, wie



Ludwig van Beethoven;
Gemälde von Isidor
Neugass (um 1806)

solche Produkte noch vor ihm betrachtet wurden. Und da „die Musik ... Funken aus dem menschlichen Geist schlagen“ muß, wie Beethoven sagte, ist es selbstverständlich, daß sie unter seinen Händen zum „Sieg des Geistes über die Materie“ geworden ist.

Nur eine einzige Oper hat er geschrieben, dieser Meister der instrumentalen Musik. Er war nicht der geborene Theatermann und gebrauchte überhaupt nur selten das vertonte Wort, um sich verständlich zu machen. Doch er malte musikalische Bilder und ließ sich von außermusikalischen Vorlagen inspirieren, von Dichtung ebenso wie von der Natur. Und da er oftmals aus tragischen Momenten seines eigenen Lebens gestählt hervorging, vermochte er in Musik zu fassen, wo andere vielleicht verzweifelt wären.

So wurde uns immer wieder sein Bild übermittelt, als einer, der dem „Schicksal in den Rachen greifen“ konnte, als der Kämpfer gegen alle Widrigkeiten, einem Prometheus gleich. Dieses romantisch verbrämte Bild aber hat längst Risse bekommen, durch die das eigentliche Abbild des Menschen Beethoven hindurchscheint. Trotz aller hehren Worte, die von ihm überliefert sind, hat

Ludwig van Beethoven

Beethoven besaß etwas, wovon andere nur träumen können: eine hohe musikalische Begabung. Und so wurde aus ihm ein schöpferischer Künstler, der alles, was ihn beschäftigte, bedrängte oder auch erheitern konnte, in seine Kunst zu legen verstand.

Aufführungsdauer:
ca. 12 Minuten

er gelitten und sich durchbeißen müssen wie wir. Er wußte seine Gaben in unnachahmlicher Weise zu gebrauchen. Und so erkennen wir in seinem Werk seine Gedanken, bildhaft verständlich gemacht, erhaben und schön. Wir fühlen uns angesprochen. Das macht seine Musik aus, die dadurch zeitlos wird und uns nach 200 Jahren immer noch berührt.

Beethoven komponierte Zeit seines Lebens Overtüren, solche, die – wie ihr Name sagt – Vorspiele sind und solche, die man als selbständige Kunstwerke betrachten kann, selbst wenn sie für einen ganz speziellen Anlaß, z.B. als Einstimmung bei einem Festakt, geschrieben wurden. Für seine Oper „Fidelio“ aber schrieb er gleich vier Overtüren, nicht aus lauter Übermut, sondern weil er bestrebt war, bereits im Vorspiel die Konzeption des ganzen Werkes sinfonisch zu erfassen. Man könnte dies getrost eine „Sinfonische Dichtung“ nennen. Die erste Fassung entstand 1805. Er fand sie zu leichtgewichtig und schrieb für die Uraufführung der Opern-Erstfassung (20. November 1805, Theater an der Wien) eine zweite Overtüre. In ihr brachte er seine Oper in ein sinfonisches Konzept. Über 530 Takte führt uns das Werk aus Florestans Kerker zu Leonores Befreiungstat, zum Triumph der Gattenliebe.

Die erste Aufführung der Oper brachte keinen Erfolg, so daß der Komponist eine gründliche Revision vornahm, die am 29. März 1806 auf die Bühne kam und von den Wienern wesentlich günstiger aufgenommen wurde. Aber auch diese Fassung verschwand bereits nach zwei unzulänglichen Aufführungen und einem heftigen Zerwürfnis zwischen dem Komponisten und dem Intendanten. Beethoven aber hatte für diese geplante Aufführungsserie auch das Vorspiel überarbeitet, eigentlich sogar aus dem vorhandenen Material ein völlig neues Werk komponiert, die Leonoren-Overtüre Nr. 3. Im Vergleich zur 2. Leonoren-Overtüre ist das neuere Werk in noch stärkerem Maße als selbständige sinfoni-



sche Dichtung zu betrachten. Sie wirkt wie die endgültige Fassung eines bereits vorliegenden genialen Entwurfs. Wurde vom Komponisten auch die inhaltliche Konzeption beibehalten, so erhielt jetzt ihre musikalische Gestalt eine klanglich intensivere Instrumentierung sowie eine reichere thematische Anlage und Ausarbeitung. Dieses Werk hat sich längst verselbständigt und wird heute kaum einmal im Zusammenhang mit der Opernaufführung gespielt. Gelegentlich wird bei Operninszenierungen ein Gedanke von Gustav Mahler aufgegriffen, diese Ouvertüre vor dem letzten Bild, quasi als Zäsur und Übergang zum Finale, spielen zu lassen. Somit bleibt die Komposition meist dem Konzertsaal vorbehalten und gehört zu den oft gespielten Werken Beethovens, in den Programmen der Dresdner Philharmonie beispielsweise im Zeitraum der letzten 50 Jahre mehr als 125 Mal.

Leonoren-Ouvertüre Nr. 3

Zur Musik

Dumpf und düster kündigt die Adagio-Einleitung von Florestans Geschick und führt sogleich in die Kerkerszene. Der Allegro-Teil bringt Hoffnung. Violinen und Celli intonieren einstimmig das Leonoren-Thema. Ein elegisches Thema gesellt sich bald hinzu, bis rollende Baßfiguren die düstere Gestalt Pizarros charakterisieren und förmlich den Kampf der Mächte zu fordern scheinen. Oboen und Fagotte zitieren aus dem Schlußduett der Kerkerszene. Auf dem Höhepunkt der dramatischen Auseinandersetzung verheißt ein fernes Trompetensignal die Befreiung. Aufatmend und gleichsam tröstend steigt nun jene Melodie auf, zu der in der Oper Leonores Worte „Ach, du bist gerettet“ ertönen. Nach der Wiederholung des Hauptteils, als eine neugestaltete Erinnerung an den überstandenen Kampf, setzt ein triumphal jubelnder Siegesmarsch ein.

Erst acht Jahre später ließ sich der inzwischen 43-jährige Beethoven dazu bestimmen, seine Oper nochmals zu überarbeiten. Für die Aufführung am 23. Mai 1814 im Kärntnertortheater hatte er eine völlig neue Ouvertüre geschrieben, die noch heute als Vorspiel für die Oper gebräuchliche „Fidelio“-Ouvertüre E-Dur.

Gefühle von Freiheit
und Sinnlichkeit trotz
konstruktiv geplanter
Anlage (der Komposition)

geb. 22. 1. 1916
in Angers
frühzeitiger
Musikunterricht
am Konservatorium
in Douai
1933 – 1938
Studium am Pariser
Conservatoire
(Rompreis)
1942
Chorleiter an der
Pariser Opéra
1944 – 1963
Leiter der
Musikproduktion am
franz. Rundfunk
1961 – 1970
Professor für
Komposition an der
Pariser École Normale
de Musique
1967
als erster französischer
Komponist Träger des
„Grand Prix National
de la Musique“
1970/71
Gastprofessur am
Conservatoire
1987
Prix „Maurice Ravel“
für sein Gesamtwerk

Henri Dutilleux gehört zu den faszinierendsten französischen Komponisten der Gegenwart und zu denen, die versucht haben, bewußt andersartige Richtungen einzuschlagen als die bisher vorgegebenen. Auch wenn er einerseits die Tradition nicht gänzlich aus dem Auge verlieren will, ist er andererseits immer wieder versucht, neue Ziele auszumachen. Das bestimmte sein bisheriges Lebenswerk.

Die Klangwelt seiner Kompositionen gründet auf der absoluten Gleichwertigkeit von Traumvision und Schöpfung; es gilt, zwischen dem Ausdruck eines musikalischen Bildes und der abstrakten Beschaffenheit des Klangmediums den schlüssigen Kompromiß zu finden. Der Komponist selbst meint dazu: „Der Vorgang des Erschaffens von Musik (der eine Notwendigkeit und zweifellos auch eine Utopie ist) ähnelt – über die erforderliche handwerkliche Arbeit hinaus, die möglichst täglich stattzufinden hat – in gewisser Weise einer Zeremonie, einer fast heiligen Handlung, die sehr viel Mysterium und Magie enthält.“ Daher muß man den Akt des Komponierens auch um das Bemühen einer Entschleierung verstehen, oder im Gegenteil als das Bewahren eines Raumes der Phantasie und der Erinnerung. Hierin sieht der Komponist die „Zauberkraft“ von Musik. Die Aussage selbst erst bestimmt die Wirkung. Dutilleux erweist sich als Dichter der Nacht und ihrer Geheimnisse. Und so gehört der Traum ganz natürlich dazu und die Magie einer fernen, unerreichbaren Welt. Die Stille ist Teil der Natur und demzufolge auch Teil seiner Kunst. Seine Musik erreicht eine besondere Intensität durch die Verquickung von kontemplativen und dramatischen Episoden, aber ebenso durch seine strengen Formmodelle und spätromantischen Reminiszenzen.

Seine Ausbildung am Conservatoire war stockkonservativ und für den Komponisten völlig unbefriedigend, wie er selbst meinte. Deshalb wollte er sich „instinktiv den Komponisten zuwenden,



Henri Dutilleux



die ihre musikalische Entwicklung außerhalb des Bildungsangebotes verfolgt hatten“. Weiterhin meinte er: „Tatsächlich mußte man warten, bis Messiaen kam, um zu erfahren, wie sich die musikalischen Dinge neu entwickelt hatten. Ein Jahrzehnt zuvor ignorierten die Studenten meiner Generation noch alles von Berg, Schönberg und Bartók.“ Die Zeit nach dem Kriege glich einem „blitzartigen Aufbruch der Musik“, und „mit den während der deutschen Besatzung verbotenen Werken kamen die zeitgenössischen Schöpfungen auf einmal komprimiert auf uns zu.“ Es begann für Dutilleux die Zeit des Nachdenkens, „bevor ich selbst wirklich zu produzieren begann. Ich brauchte Zeit, um alle diese extremen Strömungen zu assimilieren, zu prüfen, was davon abzulehnen sei, wenn ich eines Tages meine Identität finden wollte.“ Und diese Prüfung fiel so aus, daß er alles vorher Geschaffene selbst nicht mehr akzeptieren wollte und sein „Opus Eins“ einer Klaviersonate zuordnete, die 1947 entstanden war. Hier erschienen die früheren Einflüsse, vor allem solche von Debussy, Ravel, Roussel, aber auch von Schönbergs Zwölftonmusik und die der altherge-

Mancher unserer
Besucher wird sich
an die Aufführung
von „Le Doulos“ im
7. Zyklus-Sonata
(17./18.4.1998) unter
Leitung von Michel
Plasson erinnern.

Olivier Messiaen
(1908–1992), seit 1936
Theorielehrer in Paris,
hatte sich schon früh-
zeitig mit neuartigen
Kompositionstechniken
beschäftigt und seine
Theorie darüber 1944
veröffentlicht, 1949
dann mit einer Klavier-
etüde quasi die „Serielle
Musik“ begründet.

einen Siegeszug durch
die Welt angetreten hat.

brachten Formen, in neue Bahnen geleitet worden zu sein und der spätere Weg zu einem eigenen Stil vorgezeichnet.

Dutilleux versteht sich selbst als Einzelgänger, der sich jeglicher Zuordnung und Schule zu entziehen versucht. Er wehrt sich rigoros dagegen, einer bestimmten Gruppe oder ästhetischen Kompositionsrichtung zugerechnet zu werden und sucht (und findet) eigene Wege und Lösungsmöglichkeiten. Wesentlich für die Musik Dutilleux' ist die Originalität in bezug auf die Gesamtarchitektur und innere Struktur. Der Komponist arbeitet mit einem variativen Modell, einem Konzept der fortwährenden Metamorphose, einerseits auf rein formaler Ebene, andererseits im Bereich der unmittelbar sinnlich ansprechenden Klangfarben und Instrumentierung. Seine Musik vermittelt das Gefühl vollkommener Freiheit und Sinnlichkeit und dies trotz sorgfältig festgelegter Parameter, konstruktiv geplanter Anlage. Die strenge Konstruktion allerdings ist reine Äußerlichkeit, wichtig genug für den Rahmen und die kompositionstechnische Gestaltung von Abläufen, rhythmischen und harmonischen Gebilden. Die Wirkung aber kommt von innen, dem musikalischen Fühlen des Schöpfers und dessenerspüren beim Zuhörer. Die Kunstfertigkeit des Schöpfers allein ist es aber, die solche Wirkungen zu erzeugen vermag, so daß nicht die Konstruktion allein Zweck und Ziel des Kunstwerks bleibt. Bereits die alten Meister haben z. B. ihre Fugen „konstruiert“, denn nicht jede Tonfolge eignet sich als Fugenthema, doch wie diese Themen – nach strengen Regeln – verarbeitet werden und wirken können, hängt allein von der Schöpfungspotenz des Komponisten ab. Und nicht anders ist es mit eben ganz neuen Konstruktionstechniken neuer Meister. Einer baut vielleicht neuartige Tonreihen auf (Schönberg z. B. legte zwölf unterschiedliche Töne in ihrer Folge fest), die – ebenfalls nach strengen Regeln als Ganzes gekippt, gekantet, gespiegelt, gekrebst, rhythmisch verändert – immer



wiederkehren, andere suchen weitere Lösungen und übertragen beispielsweise solche Veränderungsmöglichkeiten auf Parameter, wie Tondauer, Tonqualität, Klangfarbe, Lautstärke u. a. m. (Messiaen beispielsweise versuchte dies, distanzierte sich allerdings später aber von derartigen Konstruktionen, weil ihm die einseitige Art der Musikauffassung und die eigentliche Sprachhaftigkeit der Musik verlorenzugehen drohte). Dutilleux begann andere Wege zu gehen. Er nutzte die Möglichkeiten der „permanenten Variation“. Aus einem motivischen Keim (z. B. ebenfalls einer Folge von Intervallschritten oder zusammengesetzten Akkorden) gewinnt er ein Material, das er in verschiedenen Richtungen auslotet, vorwärts und rückwärts, hoch und runter und erzeugt einen zeitweise gleichbleibenden musikalischen „Zustand“, den er bald aber schon in einen anderen Zustand (z. B. einen bestimmten eingefärbten Klang) überführt, um das Ohr weder durch Monotonie zu ermüden noch durch Überkomplexität zu erschlagen. So entstehen aus Zuständen weitere „Stationen“, deren Übergänge allerdings absolut fließend sind. Die sich jeweils anschließende Variation benutzt stets einen Teil des vorangegangenen Materials und stellt einen anderen Parameter in den Vordergrund. In der Beschreibung dieser Technik benutzt Claus Kühnl (Neue Zeitschrift für Musik 1/89, S. 8) das Bild eines wassergefüllten Gefäßes. Beim Überlaufen wird das Wasser von einer weiteren Schale aufgefangen und so fort. Ist nach mehreren Variationen die ursprüngliche Gestalt des Zustandes zersetzt, beginnt ein neuer Teil. Soweit zur Technik. Doch – wie gesagt – dies ist die Äußerlichkeit (für den Fachmann bestimmt), also die Ursache jeder Musik.

Seine 1. Sinfonie komponierte Dutilleux 1951. Sie erregte die Aufmerksamkeit des damaligen Chefdirigenten des Boston Symphony Orchestra Charles Munch. Er übernahm die amerikanische Erstaufführung und bestellte sogleich eine zweite

Mancher unserer Besucher wird sich an die Aufführung von „Le Double“ im 7. Zyklus-Konzert (17./18.4.1998) unter Leitung von Michel Plasson erinnern. Im 8. Außerordentlichen Konzert der vergangenen Spielzeit durften wir darüber hinaus auch unter Leitung von Marek Janowski „The Shadows of Time“ (Schatten der Zeit) erleben, jenes großartige Orchesterwerk, das 1997 in Boston uraufgeführt worden ist und seither einen Siegeszug durch die Welt angetreten hat.

Der nebenstehende Artikel ist in gekürzter Form dem Beiheft einer CD von Virgin Classics mit Werken von Henri Dutilleux entnommen (Maxime Joos, Übersetzung Gudrun Meyer):
mit Truls Mørk,
Violoncello,
und dem Orchestre
Philharmonique de
Radio France unter
Leitung von
Myung-Whun Chung.

Aufführungsdauer:
ca. 27 Minuten

Sinfonie zum 75jährigen Bestehen seines Orchesters. Dutilleux kam 1959 erstmals nach Boston, als Munch dieses Werk, genannt „Le Double“, aus der Taufe hob.

Henri Dutilleux sah sich bei der Komposition konzertanter Werke mit recht problematischen Fragen konfrontiert: „Ein Werk für einen großen Solisten zu schreiben, ohne es der reinen Virtuosität zu opfern, das Instrument in den Vordergrund zu stellen und sich dabei gleichzeitig von den Schemata der Klassik und Romantik zu entfernen, das genau ist es, was die Aufgabe für den zeitgenössischen Komponisten so beschwerlich macht.“
Tout un monde lointain ..., ein Konzert für Violoncello und Orchester, war das erste bahnbrechende Werk. Die Uraufführung fand am 25. Juli 1970 im Rahmen des Festivals d'Aix-en-Provence statt. Mstislav Rostropovitch als Solist wurde vom Orchestre de Paris unter der Leitung von Serge Baudo begleitet. Die Besonderheit dieses Werkes ungeachtet der Tatsache, daß es für einen außergewöhnlichen Solisten bestimmt war, liegt in der Wahl des Titels und der poetischen Aura begründet, die es umgibt. „Tout un monde lointain, absent, presque defunt“ (Die ganze Welt ist fern, abwesend, beinahe gestorben) ist eine Verszeile aus dem Gedicht „La Chevelure“ (Das Haar) aus Charles Baudelaires „Le Fleurs du mal“ (Blumen des Bösen). Der Dichter hatte diese Verse auf das Haar seiner Maitresse Jeanne Duval geschrieben. So ist das ganze fünfsätziges Cellokonzert von der Atmosphäre dieser Dichtung durchdrungen. Jedem Satz sind gewissermaßen als Motto jeweils einige Verszeilen aus der Gedichtsammlung zugeordnet. „Mit der Aufteilung“, so Dutilleux, „in fünf Sätze, eine ungerade Zahl, die wie in ‚The Shadows of Time‘ aneinander anschließen, verdankt ‚Tout un monde lointain ...‘ einen Teil seiner Inspiration auch der Lektüre des ‚Kleinen Prosagedichtes – Eine Welt in deinem Haar‘, das zwar nicht als Motto zitiert wird, dessen Thema



jedoch latent vorhanden ist. Eine Metapher für die Reise und Vorbote des Traumes: Solche Bilder konzentrieren sich auf den dritten Teil der Komposition mit dem Titel „Houles“ (Wogen), dessen Quelle ebenfalls das Baudelairesche Gedicht „Das Haar“ ist: „Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts“ (In dir, du Ebenholz-Meer, ist blendend hell ein Traum verborgen von Segeln, Ruderern, Wimpeln und Masten). Hatte Dutilleux nicht ursprünglich die Absicht gehabt, diesen Teil nicht „Houles“, sondern „Voyage“ (Reise) zu nennen? Für die endgültige Wahl des Titels war der vorhergehende Vers ausschlaggebend: „Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!“ (Starke Flechten, seid die Woge, die mich mitnimmt!). Dieser mittlere Abschnitt wird von zwei Flügeln eingerahmt, die aufeinander bezogen sind, „Regard“ (Rückblick) auf der einen Seite, mit absteigender Melodie, für den als Titel ursprünglich „Vertige“ (Schwindelgefühl) vorgesehen war, und „Miroirs“ auf der anderen Seite, wo in erster Linie die ungewohnten Klangfarben von Marimba, Harfe, Tam-Tam und geteilten Streicherstimmen kombiniert sind. Symmetrische Entsprechungen, vereint durch die Thematik der Umkehrung des Bildes im Spiegel: „le poison qui découle / De tes yeux, de tes yeux verts, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers“ (... Gift, das aus deinen grünen Augen träufelt, deinen grünen Augen, diesen Seen, wo meine Seele bebt und umgekehrt ihr Bild erblickt), Zeilen aus dem Gedicht „Le Poison“ (Das Gift), die in der vierten Episode ein Echo finden, eingeleitet von diesem wunderbaren Aufglimmen in dem Sonett „La Mort des amants“ (Der Tod der Liebenden): „Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux / Qui réfléchiront leurs doubles lumières / Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux“ (werden unsre beiden Herzen zwei mächtige Fackeln sein, deren Doppel-Licht in unsern beiden Geistern, diesen Zwillingsspiegeln, widerscheint). Eine solche Fusion hatte be-

Charles Baudelaire (1821 – 1867), franz. Dichter und Kunstkritiker, Begründer des Symbolismus, prägte für seine Dichtung den Begriff der „Moderne“. Seine umstrittene Gedichtsammlung „Le Fleurs du mal“ (Blumen des Bösen) von 1857 wurde in den literarischen Salons in Paris heftig diskutiert. Schließlich wurde sogar gegen den Dichter ein Verfahren wegen Gefährdung der Sittlichkeit eingeleitet.

reits Claude Debussy fasziniert, der sie zu einem Lied gestaltete. Je weiter man sich vom Zentrum des Werkes entfernt, desto besser versteht man, daß es das Gedicht nicht einfach nur erläutert, sondern vielmehr eine „Invitation au voyage“ (Einladung zur Reise) des Hörens ist, eine Fortsetzung der Lektüre durch die Musik. Wenn sich die zweite und vierte Episode als musikalische Metaphern der Spiegelthematik erweisen – letztere ist nichts anderes als eine der Formulierungen des Kontrapunkts – und sich dabei gleichzeitig auf das Material in seiner vertikalen und horizontalen Ausdehnung auswirken, so sind der erste und letzte Satz im wortwörtlichen Sinn das Alpha und das Omega des Konzerts.

Der erste Satz, „Enigme“ (Rätsel), von dem Motto begleitet „... Et dans cette nature étrange et symbolique“ (bedeutungsvoll, seltsam ein Mischgebild) aus dem Gedicht „Avec ses vêtements ondoyants et nacrés“ (In ihren wogenden und schillernden Gewändern) läßt uns in eine geheimnisvolle Atmosphäre eintauchen, die zu Fragen herausfordert. Debussy hatte auf dem Symbol seine Ästhetik begründet; Dutilleux scheint zu seinen Schülern zu gehören. Sei es die Kadenz des Cellos, mit der die Partitur beginnt – ein Reservoir an Ideen, aus dem das gesamte Werk schöpft –, sei es das akkordische Thema des Orchesters, das im weiteren Verlauf Akzente setzt (aufgefächerte Harmoniefolge) und zum Echo des „portique fabuleux“, der „märchenhaften Säulenhalle“ wird, von dem in „Le Poison“ zu lesen ist. Diese „märchenhafte Säulenhalle“, eine Weiterführung durch Erweiterung der Anfangskadenz, wird für die gesamte Komposition das strukturelle Bindemittel. Sei es, daß schließlich mitten im zweiten Teil von „Enigme“ eine Zwölftonreihe präsentiert wird, eine Anleihe an die Zwölftontechnik, die Henri Dutilleux bereits in seinen „Métaboles“ („Obsessionnel“) verwendet hatte. An die Exposition des dodekaphonischen Materials, die ebenfalls aus der Anfangskadenz abgeleitet ist, schließt eine Folge

Ludwig van Beethoven

aus vier Variationen an. Eine vorangestellte, a priori konzipierte Kadenz ist nicht einzig in ihrer Art; doch trägt sie dazu bei, die rätselhafte Atmosphäre des Konzerts zu betonen. Das solistische Spiel des Cellos in hoher Lage, die Verwendung der Chanterelle (höchste Saite von Streich- oder Zupfinstrumenten) also, dazu noch Doppelgriffe, das sind nicht nur rein instrumentale Techniken. Vielmehr haben sie auch eine poetische und strukturierende Funktion.

Dieser ersten Episode entspricht also „Hymne“, die letzte der fünf, deren Motto aus „La Voix“ (Die Stimme) stammt, einem Gedicht aus den „Pièces

diverses“: „Garde tes songs; /

Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous!“ (Hüte deine Träume; / die der Weisen

sind nicht so schön wie die der Narren!). Ist nicht „Hymne“

außerdem der Titel eines der Gedichte aus „Galanteries“, das neben „Les Yeux de Berthe“

(Berthes Augen) und anderen steht? Wenn diese Verbeugung vor der Unsterblichkeit eine

Öffnung in eine andere Welt bedeutet, dann ist das Unbekannte gleichwohl ein Zeichen für Bedauern! Die Bewahrung der Träume trägt über die kurzzeitige Idealisierung der Schönheit den Sieg davon. Die

das Konzert abschließende „Hymne“ nähert sich, indem sie eine Anzahl früherer Motive

wieder aufnimmt, gewissermaßen als Synthese einer ausgedehnten musikalischen Ansprache, dieser „Hinwendung an die Erinnerung“, die in zahlreichen Gedichten Baudelaires enthalten ist, denn, wie John E. Jackson gesagt hat, „Baudelaires Eros blickt, um glücklich zu sein, fast immer zurück in die Vergangenheit“.



„Da ich mir bewußt bin,
was ich will, so verläßt
mich die zugrunde-
liegende Idee niemals“

Der Komponist
im Jahre 1808;
Bleistiftzeichnung von
Ludwig Schnorr von
Carolsfeld

Die Menschen mögen in der Bewertung von Kunstwerken oftmals unterschiedlicher Meinung sein, höchst subjektiv urteilen und sich dadurch Lieblingswerke erwählen, die andere wiederum weniger mögen, vielleicht sogar ablehnen. Auch sind die Ansprüche, die jeder an „seine“ Kunstwerke zu stellen vermag, sehr unterschiedlich, eben völlig individuell. Bei Werken von Ludwig van Beethoven aber scheint es gravierende Meinungsverschiedenheiten über deren Wert und Wirkung höchst selten zu geben, sogar Einigkeit darüber zu herrschen, sie zu unserem höchsten Kulturgut zu zählen. Zumindest könnte man es meinen, denn wie sonst hätten Plattenaufnahmen seiner Kompositionen immer noch die höchsten Verkaufsziffern und sind Konzerte mit einem reinen Beethoven-Programm allorts ausverkauft.

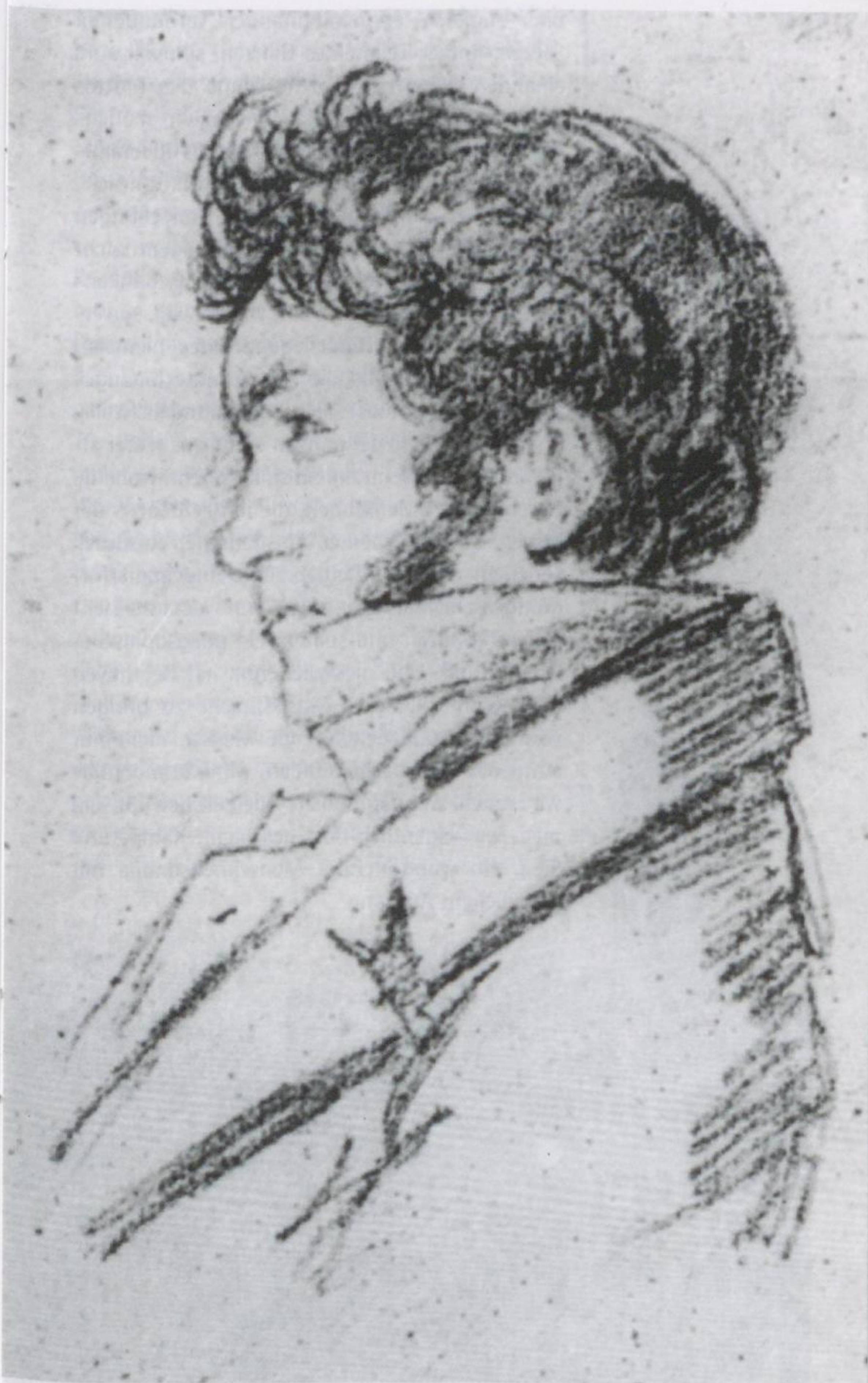
Etwas Bezwingendes scheint von seiner Musik auszugehen, etwas, das uns trifft, berührt, innerlich beteiligt. Und dies gilt nicht nur für jene Werke wie die Dritte, Fünfte, Siebente oder Neunte, in denen die Idee von „Durchbruch“ und „Überwindung“, verbunden mit einer deutlichen humanitären Gesinnung, so überzeugend auskomponiert ist, daß man als Zuhörer davon kaum unberührt bleiben kann. Nein, auch die Vierte, Sechste oder Achte, die Konzerte, Klavier- oder Kammermusikwerke haben in ihrer Verschiedenheit jeweils den Charakter des Besonderen, Einmaligen, tief Berührenden. „Dieses wahrlich bedeutsame Moment“, schreibt Dieter Rexroth, „das nämlich auch besagt, daß Beethoven sich in seinen Werken eigentlich nie wiederholt hat, daß jedes Werk seine eigene ‚Welt‘ vorstellt, ist eng an den Anspruch und Willen des Komponisten geknüpft, die Eigen-gesetzlichkeit, die Autonomie, die eigene Wirklichkeit der Kunst zu behaupten und zur Geltung und Wirkung zu bringen“.

Die Beethoven-Sinfonien sind – jede für sich – „sinfonische Dramen“ in vier kontrastierenden

Ludwig van Beethoven



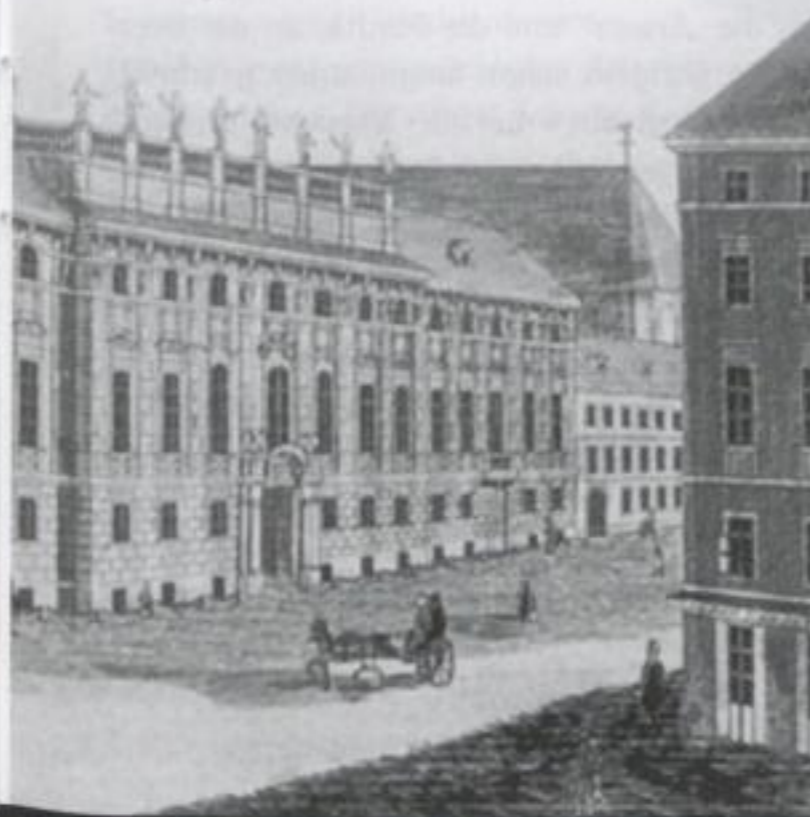
DRESDNER
PHILHARMONIE



Ludwig van Beethoven

und zugleich eng miteinander verbundenen Sätzen, immer Teile eines Ganzen, sinnvoll aufeinander bezogen, ganz im Sinne des Mottos „Per aspera ad astra“, manchmal mehr, manchmal weniger. Man hat Beethoven als Ideenmusiker bezeichnet, einen, der nicht Musik „an sich“ komponiert, sondern bestimmte Vorstellungen umsetzen will, Reaktionen auf die eigene Sicht unseres Lebens, Reflexionen seiner Gedankenwelt. „Da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrundeliegende Idee niemals“, hat er geäußert, und die ist – könnte hinzugefügt werden –, das „Seid umschlungen, Millionen. Diesen Kuß der ganzen Welt“ aus seiner alles krönenden Neunten. So sind es denn wohl die Geschicke der Menschheit, die ihn zeitlebens tief bewegt haben, denen er künstlerischen Ausdruck verleihen wollte, althergebrachte und immerfort gültige Schicksalskämpfe, die von Nacht zu Licht führen könnten und sollten, ein philosophischer Hintergrund. Und dies wiederum hat Beethoven in eine so vollendete Musiksprache zu bringen verstanden, daß der hörende Mensch nicht nur aufmerksam gemacht, sondern wirklich angerührt wird, auch, wenn ihm nicht jederzeit bewußt sein mag, was eigentlich dort geschieht, Kampf und Sieg, ein wohltönendes Menschheitsdrama mit glücklichem Ausgang.

Aber wollen, ja können wir das auch wirklich heraushören? Genießen wir nicht lieber die Musik als das, was sie natürlich auch ist: schön? Für uns Heutige ist zu bedenken, daß wir diese Musik anders hören als Menschen früherer Zeit. Die Musik selbst ist – wie gelebtes Leben – einem ständigen Wandel unterworfen, allein schon wegen stark veränderter Hörgewohnheiten. Unser Rezeptionsverständnis gründet sich auf Erfahrungen aus viel mehr musikalischen Ausdrucksformen, als es sie in der Beethovenzeit gegeben hat. Wir sind stark geprägt durch eine emotional weitaus mehr aufgeheizte Musiksprache des 19. Jahrhunderts und haben längst erlebt – mehr oder weniger jedenfalls –, wie vielschichtig Klänge aus unseren hektischen Tagen sein können. So werden wir die damalige Neuartigkeit der Beethovenschen Klangwelt kaum mehr erkennen, erspüren, werden kaum gefühlsmäßig nachvollziehen können, woran sich die Geister damals gerieben haben, weshalb das Blut der Hörer in Wallung geriet, worin das rein Ursprüngliche der Wirkung dieser Musik gelegen haben wird, warum sie begeistert hat oder auch manchmal abgelehnt wurde. Ist uns damit etwas genommen? Vielleicht.



Im Wiener Palais des Fürsten Lobkowitz erlebte Beethovens Vierte ihre Uraufführung; Stich von Vincenz Reim.

Aufführungsdauer:
ca. 34 Minuten

Doch haben wir nicht auch etwas gewonnen, z. B. eine beruhigende Rückbesinnung auf uns selbst, auf ein allumfassendes Schönheitsgefühl, auf seelische Ausgeglichenheit?

Mag es auch mancherlei unterschiedliche Meinungen geben, worin die Aufgabe der Musik, der Kunst allgemein besteht, vom erzieherischen Aspekt bis zum fernen Schönheitsideal, vom Abbild des uns umgebenden Lebens bis zum Unterhaltungsfaktor, Beethovens Musik gehört auch heute – eher mehr als vormals – zu den wirklich berührenden Schöpfungen der Tonkunst, die jeder Mensch für sich empfindet, als sei sie für ihn persönlich gemacht.

Es ist schön, daß es sie gibt.

Im März 1807 war Beethoven längst berühmt, hatte drei gewichtige Sinfonien, seine aufwühlende „Appassionata“ op. 57 komponiert und seine Oper „Fidelio“, allerdings mit wenig Erfolg, aufgeführt. Da erklang seine 4. Sinfonie B-Dur op. 60 im Wiener Palast des Fürsten Lobkowitz gemeinsam mit seinem neuesten, dem 4. Klavierkonzert und – die damaligen Programme waren gewaltig – mit seinen ersten drei Sinfonien. Man könnte erstaunt sein, in dieser Sinfonie einem Werk zu begegnen – übrigens auch im Klavierkonzert aus dieser Zeit –, das so ganz anders in seinem Grundgestus ist als die „Eroica“ und die Fünfte, an der Beethoven übrigens schon lange vorher gearbeitet hat. Man glaubt – bei aller Vorsicht –, herausgefunden zu haben, daß dies möglicherweise mit momentanen Lebensumständen des Meisters zu tun gehabt hätte, mit einer tiefen Liebe zu Josephine Brunsvik, der verwitweten Gräfin Deym. Aus den Jahren 1804 – 1806 existieren mehrere Briefe, die sein Liebes- und Glücksgefühl verdeutlichen, und ein Zeitgenosse – Ignaz Ritter von Seyfried – berichtete, Beethoven sei damals „heiter, zu jedem Scherz aufgelegt, frohsinnig, munter, lebenslustig, wit-

zig, nicht selten satirisch“ gewesen. „Von ihr, der einzig Geliebten, warum gibt es keine Sprache, die das ausdrücken kann, was noch weit über Achtung, weit über alles [!] ist, was wir noch nennen können. O wer kann sie aussprechen und nicht fühlen, – daß ... das alles nicht sie erreicht – nur in Tönen. Ach, ich bin nicht zu stolz, wenn ich glaube, die Töne wären mir williger als die Worte –, sie, sie mein alles, meine Glückseligkeit ...“, heißt es in einem der Briefe. „Das Glück ersehnter, erfüllter Gattenliebe, im Finale des ‚Fidelio‘ gepriesen, prägt in der für Beethoven charakteristischen idealen, verallgemeinernden Gestaltung auch seine 4. Sinfonie und präzisiert die ihr zugrundeliegende Idee“ (Hansjürgen Schaefer).

Die 4. Sinfonie wurde in den Sommer- und Herbstmonaten 1806, in einer sehr gedrängten Zeit, niedergeschrieben. Die Arbeit war ein Auftrag des Grafen Franz von Oppersdorf, dem sie auch gewidmet ist. Sie nimmt gewissermaßen eine Sonderstellung ein wegen ihrer klassischen Anmut. Robert Schumann hatte sie eine „griechisch schlanke Maid zwischen zwei Nordlandriesen“ genannt. Das trifft auf ihre Haltung zu, ein geistreiches Spiel mit verschiedenen Tonfällen, die nicht vergleichbar sind mit der gewalttätigen sprengenden Energie der Vorgängerin und dem kraftvoll-auftrumpfenden



Bildnis der Josephine Gräfin Deym, geb. von Brunsvik, in die sich Beethoven verliebt hatte, als er seine 4. Sinfonie komponierte; unsignierte Miniatur

Eine „Schwebende“,
eine Sinfonie der Lichts
und der Freude, die das Helle
im Leben betont

Sieg über das Schicksal der Nachfolgerin. Es sind nicht nur die lyrisch-kantablen Themen, die der Vierten einen solchen Charakter verleihen, nicht die harmonischen und instrumental-lichten Farben, auch eine feinsinnige Ausgewogenheit der formalen Anlage, „klassisches Ebenmaß“ kennzeichnend, läßt sich herauslesen, sogar Humor und Schwärmerei, von sinnendem Ernst durchaus ergänzt. Dies scheint uns beinahe ein „anderer“ Beethoven zu sein, nicht der sich aufbäumende, kämpferische Draufgänger, ein freundlich-fried- und sehnsuchtsvoller blickt uns an. Doch er verleugnet sich nicht, nur hier wird die andere Seite seines Schaffens viel deutlicher, die Seite, die uns durchaus auch in weiteren Werken, z. B. den ausgesprochen kämpferischen, begegnet, wengleich anders gebettet und in anderem Kontext zu verstehen.

Bedeutsam erscheint, daß von den nachfolgenden Generationen gerade die Romantiker das Werk besonders geschätzt haben: Mendelssohn wählte die Sinfonie, übrigens mit durchschlagendem Erfolg, für sein Debüt in Leipzig, und Schumann übernahm einige strukturelle Eigenheiten bei der Komposition seiner 1. Sinfonie, diese übrigens auch in B-Dur. Und – es ist unverkennbar – eine gewisse Romantik liegt über dem Werk, nicht nur im klanglichen Raffinement des langsam eingeleiteten ersten Satzes. Gedanken und Empfindungen entwickeln sich, weit geschwungene Kantilenen bestimmen nicht nur den zweiten Satz, werden aber dort zu einer „Gesangsszene“, und harmonische Ausweitungen weisen auf Zukünftiges: das freie Spiel ungebundener Geister trotz aller Konvention.

Die Vierte ist eine „Schwebende“, eine Sinfonie des Lichts, der Freude. Sie betont das Helle im Leben, kämpft nicht erst, um es zu erreichen, sondern trägt es in sich.



Sinfonie Nr. 4 B-Dur

Zur Musik

Dem langsamen Beginn – düster, geheimnisvoll-nachdenklich, sich allmählich vortastend – steht in kontrastreicher Spannung die freudige Erregtheit des schnellen Teils gegenüber. „Frohes Ungestüm und heimlich-glückliches Sinnen verbinden sich“ (Hermann Kretzschmar). Neue Gedanken tauchen auf, schaffen veränderte Stimmungen, rege Lebendigkeit, zärtliche Elegie und bukolische Fröhlichkeit, episodenhafte Momente, die sich zu einem Ganzen fügen.

Ruhig atmend, voller Schönheit und Tiefe breitet sich über einem rhythmisch-pochenden Pulsschlag eine ausschwingende Kantilene aus. Figurative Elemente, dynamische Schattierungen, instrumentatorische Finessen steigern sie zu in-nigem Gesang. Und wenn die Klarinette ein neues Lied beginnt, fühlen wir des „Fidelio“ Nähe, sehnsuchtsvolles Hoffen. Schmerz klingt auf, wird überwunden. Befreit klettert die Flöte empor und singt, lieblich variiert, ein friedvolles Lied, schafft eine Stimmung, der schließlich auch kein dräuendes Pochen etwas anhaben kann, und sei es noch so leise.

Keck springt ein Dreiklangsthema auf, pikant gewürzt, übermütig, lebenssprühend, humorvoll beantwortet von brummigen Unisonogängen. In ausgeglichener Ruhe mit behaglichem Ländlerschritt singen die Holzbläser im Trio eine wiegende Melodie, scherzhaft kommentiert von den Geigen, später hymnisch gesteigert. Entgegen üblicher Praxis werden beide Teile wiederholt, durch eine kurze Coda abrupt geendigt.

Funkelnde Brillanz, Humor und spielerische Heiterkeit prägen den Finalsatz; gleich zu Beginn ein wirbelndes Thema mit energischen Schluß-

1. SATZ
Adagio,
Alla-breve-Takt,
B-Dur – Allegro vivace,
Alla-breve-Takt, B-Dur

2. SATZ
Adagio,
3/4-Takt, Es-Dur

3. SATZ
Allegro molto e vivace,
3/4-Takt, B-Dur

4. SATZ
Allegro ma non troppo,
2/4-Takt, B-Dur

Philharmonische Chöre

Wer möchte mitsingen?

Wir nehmen neue Mitglieder auf. Bewerben können sich Sängerinnen bis 35 Jahre und Sänger bis 45 Jahre, die Interesse haben, bei Aufführungen der DRESDNER PHILHARMONIE anspruchsvolle Chorsinfonik mitzugestalten. Voraussetzungen sind eine schöne Stimme, musikalische und sängerische Ausstrahlung und persönliches Engagement. Geprobt wird zweimal wöchentlich, 19 – 21.30 Uhr.

Chordirektor Prof. Matthias Geissler lädt zum Vorsingen ein am 12. Oktober und am 9. November 2002, jeweils 10 – 13 Uhr, im Raum 4 des Kulturpalastes, 2. Obergeschoß, Eingang Schloßstraße. Telefon Chorbüro: 0351/4866 365, Montag bis Freitag, 15 – 19 Uhr.

Für die Vorbereitungsklassen des PHILHARMONISCHEN KINDER-CHORES DRESDEN können Eltern ihre stimmbegabten Kinder zwischen 7 und 9 Jahren im Chorbüro anmelden, Telefon 0351/4866 347

 www.artundform.de

z.B. BILDERRAHMEN

art+form

Bautzner Str./Albertpl. 11 01099 Dresden-Neustadt
Tel. 03 51/8 03 13 22 e-mail: info@artundform.de
Mo. – Fr. 10.00 – 20.00 Uhr Sa. 10.00 – 16.00 Uhr

Chefdirigent und
Künstlerischer Leiter
Marek Janowski

Erster Gastdirigent
Juri Temirkanow

Ehrendirigent
Prof. Kurt Masur

Intendant
**Dr. Olivier
von Winterstein**

1. Violinen

Ralf-Carsten Brömsel (KV)
Heike Janicke (KM)
Wolfgang Hentrich (KM)
Dalia Schmalenberg
Kea Hohbach
Siegfried Kogler (KV)
Siegfried Rauschhardt (KV)
Christoph Lindemann (KM)
Jürgen Nollau (KM)
Volker Karp (KV)
Gerald Bayer (KV)
Prof. Roland Eitrich (KV)
Heide Schwarzbach (KV)
Antje Bräuning
Marcus Gottwald
Ute Kelemen
Johannes Groth
Alexander Teichmann
Annegret Teichmann
Juliane Heinze

2. Violinen

Heiko Seifert (KV)
Christoph Polonek
Günther Naumann (KV)
Erik Kornek (KV)
Dietmar Marzin (KV)
Reinhard Lohmann (KM)
Viola Marzin (KV)
Steffen Gaitzsch (KV)
Dr. phil. Matthias Bettin (KM)
Andreas Hoene
Andrea Dittrich
Constanze Sandmann
Jörn Hettfleisch
Dorit Schwarz
Susanne Herberg

Bratschen

Christina Biwank
Hanno Felthaus
Torsten Frank
Beate Müller
Steffen Seifert (KM)
Gernot Zeller (KV)
Lothar Fiebiger (KV)
Wolfgang Haubold (KV)
Holger Naumann (KV)
Steffen Neumann
Heiko Mürbe
Hans-Burkart Henschke
Andreas Kuhlmann
Piotr Szumiel

Violoncelli

Matthias Bräutigam (KV)
Ulf Prella (KM)
Victor Meister
Petra Willmann (KM)
Thomas Bätz (KV)
Frieder Gerstenberg (KV)

Wolfgang Bromberger (KV)
Friedhelm Rentzsch (KV)
Rainer Promnitz (KM)
Karl-Bernhardt
von Stumpff
Clemens Krieger
Daniel Thiele

Kontrabässe

Prof. Peter Krauß (KV)
Kilian Forster (KM)
Tobias Glöckler (KM)
Berndt Fröhlich (KV)
Norbert Schuster (KV)
Bringfried Seifert
Thilo Ermold
Donatus Bergemann
Matthias Bohrig
Olaf Kindel

Flöten

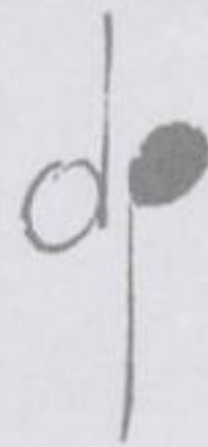
Karin Hofmann (KM)
Mareike Thrun
Birgit Bromberger (KV)
Götz Bammes (KM)
Claudia Schmidt

Oboen

Volker Braun
Johannes Pfeiffer
Guido Titze (KV)
Jens Prasse
Michael Goldammer

Klarinetten

Prof. Hans-Detlef
Löchner (KV)
Fabian Dirr (KM)
Henry Philipp (KM)
Dittmar Trebeljahr (KM)
Klaus Jopp (KM)



Dresdner Philharmonie

Fagotte

Michael Lang (KV)
Joachim Huschke
Hans-Peter Steger (KV)
Hans-Joachim Marx (KV)
Prof. Mario Hendel (KM)

Hörner

Jörg Brückner (KM)
Michael Schneider (KM)
Friedrich Kettschau
Volker Kaufmann (KV)
Peter-Paul Graf (KV)
Johannes Max
Dietrich Schlät
Carsten Gießmann

Trompeten

Christian Höcherl
Andreas Jainz
Csaba Kelemen
Wolfgang Gerloff (KV)
Roland Rudolph (KM)

Posaunen

Joachim Franke (KM)
Olaf Krumpfer (KM)
Dietmar Pester

Tuba

Jörg Wachsmuth

Harfe

Nora Koch (KM)

Pauken/Schlagzeug

Prof. Alexander Peter (KM)
Prof. Karl Jungnickel (KV)
Gerald Becher (KM)
Axel Ramlow (KM)

Orchestervorstand

Günther Naumann
Carsten Gießmann
Thilo Ermold

Orchesterinspektor

Matthias Albert

Orchesterwarte

Herybert Runge
Bernd Gottlöber

PKW-Fahrer

Henry Cschornack

Chordirektor

Philharmonischer Chor
und Kammerchor

Prof. Matthias Geissler

Inspizientin

Angelika Ernst

Chordirektor

Philharmonischer Kin-
der- und Jugendchor

Prof. Jürgen Becker

Assistentin und Inspizientin

Barbara Quellmelz

Verwaltungsdirektor

N. N.

Chefdramaturg

Klaus Burmeister

Künstlerischer Koordinator

Martin Bülow

Leiterin

Öffentlichkeitsarbeit
Dipl. phil. Sabine Grosse

Wiss. Mitarbeiterin Bibliothek/Archiv

Ute Schröder

Sachbearbeiterin des Intendanten

Karina Kautzsch

Sachbearbeiterin Verwaltung und Dramaturgie

Grit Schöne

Mitarbeiterin Öffentlichkeitsarbeit

Barbara Temnow

Sachbearbeiterin Haushalt

Renate Büttner

Leiterin Kasse

N. N.

Besucherservice

Angelika Grismajer
Anna Sacher

Sachbearbeiter Perso- nalangelegenheiten

Thomas Manz

KM = Kammermusiker
KV = Kammervirtuos



Philharmonie am Gasteig, München

Als bedeutendes Musikzentrum Europas war München nach dem Zweiten Weltkrieg ohne Konzertsaal. Seit 1953 fanden alle großen Konzerte im Herkulesaal statt. Bald wurde „Am Gasteig“ ein eigener Saal für die Philharmonie geplant, gemeinsam mit weiteren städtischen Einrichtungen. Von der Ausschreibung eines ersten städtebaulichen Wettbewerbes 1971 bis zur Eröffnung vergingen immerhin 14 Jahre.

1985 wurde das Kulturzentrum von den Philharmonikern unter Sergiu Celibidache eingeweiht. Nach Berliner Philharmonie und Leipziger Gewandhaus ist die Münchner Philharmonie in Deutschland der dritte, nach Kriegsende erbaute große Konzertsaal und mit fast 2400 Sitzen zugleich der größte dieser drei. Er besitzt das beeindruckende Volumen von 30.000 m³, erreicht aber erst dadurch eine Nachhallzeit von fast 2 Sekunden. Die mit roten Polstern ausgestatteten Zuschauerränge steigen amphitheaterartig an und sind mit Höhenstufen versehen. Neben optischen hat dies vor allem akustische Gründe. Die mit amerikanischer Eiche verkleideten Wände sind ebenfalls ein Blickfang und zweckmäßig zugleich: Ihre gewölbten Strukturen verhelfen dem weit aufgefächerten Raum zu mehr Seitenschall. „Insgesamt gesehen entstand ein sehr dynamisch anmutender Saal mit einer ganz eigenen ästhetischen Atmosphäre“, bemerkt Gewandhaus-Architekt Rudolf Skoda.

KLEINES LEXIKON RAUMAKUSTIK: NACHHALLZEIT

Die Nachhallzeit zählt zu den elementaren Größen der Raumakustik. Etwa 2 Sekunden sind optimal für Konzertsäle – in dieser Zeit „verhallt“ die Schallenergie auf ein Millionstel ihres Anfangsbetrages. Die Nachhallzeit wächst mit dem Raumvolumen, sie ist um so kürzer, je mehr Schall „geschluckt“ wird. Und sie beeinflusst durch ihr Frequenzverhalten den Raumklang.

NEUER Konzertsaal für Dresden



Philharmoniker-Initiative

Spendenkonto: Förderverein Dresdner Philharmonie
 Stadtparkasse Dresden, Kennwort „Neuer Konzertsaal“
 BLZ 850 551 42 Kto.-Nr. 140 170 000

Vorankündigungen

- | | |
|---|--|
| <p>Joseph Haydn (1732 – 1809)
Sinfonie G-Dur Hob.I: 92 (Oxford)</p> <p>Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847)
Konzert E-Dur für zwei Klaviere</p> <p>Edward Elgar (1857 – 1934)
„Enigma“ – Variationen über ein
Originalthema op. 36</p> <p style="text-align: right;">Dirigent
Jonas Alber</p> <p style="text-align: right;">Solistinnen
Ferhan und Ferzan Önder Klavier</p> | <p>2. Philharmonisches
Konzert</p> <p>Sonnabend, 21. 9. 2002
19.30 Uhr
A2, Freiverkauf</p> <p>Sonntag, 22. 9. 2002
19.30 Uhr
A1, Freiverkauf</p> <p>Festsaal des
Kulturpalastes</p> <p>Werkeinführung
HAYDN
jeweils 18.00 Uhr
Klubraum 4
im Kulturpalast, 2. OG</p> |
| <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> | |
| <p>Maurice Ravel (1875 – 1937)
„Rapsodie espagnole“</p> <p>Sergej Rachmaninow (1873 – 1943)
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 c-Moll op. 18</p> <p>Modest Mussorgski (1839 – 1881)
„Bilder einer Ausstellung“
(Instrumentation von Maurice Ravel)</p> <p style="text-align: right;">Dirigent
Mario Venzago</p> <p style="text-align: right;">Solist
Mikhail Rudy Klavier</p> | <p>2 Außerordentliches
Konzert</p> <p>Sonnabend, 5. 10. 2002
19.30 Uhr
AK/J, Freiverkauf</p> <p>Sonntag, 6. 10. 2002
19.30 Uhr
AK/V, Freiverkauf</p> <p>Festsaal des
Kulturpalastes</p> |

In eigener Sache

Im 9. Außerordentlichen Konzert am 15. Juni 2002 wurde zusammen mit Kammervirtuos Prof. Wolfgang Bemann und Kammermusiker Reinhard Kaphengst auch Kammervirtuose Gerd Schneider verabschiedet. In der entsprechenden Anzeige im Programmheft wurde verabsäumt, ihn mit der richtigen Position zu bezeichnen. So wollen wir denn an dieser Stelle mitteilen, daß er lange Jahre als Solo-Englischhornist tätig war.

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

Kartenservice

Kartenverkauf und
Information:

Besucherservice der
Dresdner Philharmonie
Kulturpalast am Altmarkt

Öffnungszeiten:
Montag bis Freitag
10 - 19 Uhr; an Konzert-
wochenenden 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

Förderverein

Geschäftsstelle
Kulturpalast am Altmarkt
Postfach 120 424
01005 Dresden

Telefon
0351/486 63 69 und
0171/549 37 87
Telefax
0351/486 63 50

Impressum

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

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Spielzeit 2002/2003

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 gekennzeichnete Abschnitt im Beitrag zu
Henri Dutilleux entstammt dem Beiheft einer CD von
Virgin Classics mit Werken von Henri Dutilleux
(Maxime Joos, Übersetzung Gudrun Meyer)

Foto-Nachweis:
Marek Janowski, Frank Höhler, Dresden; Alban Gerhardt,
Weigold & Böhm International Artists & Tours GmbH,
Hamburg (© Fadil Berisha)

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

HÖRGERÄTE KAHL

Birgit 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

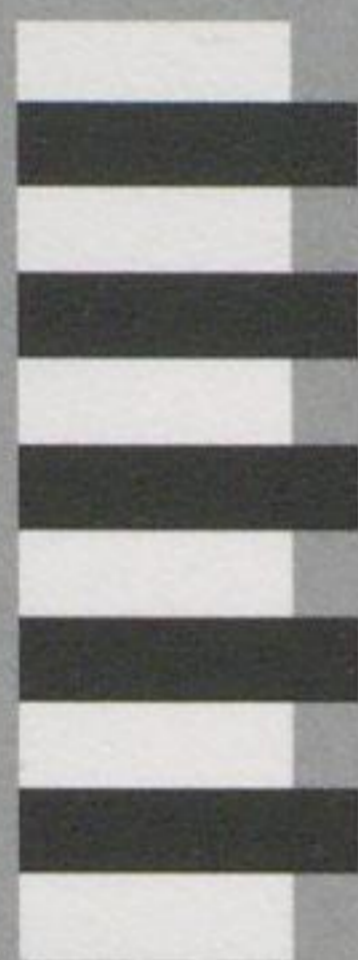
und nach Vereinbarung

PROFESSIONELLER INSTRUMENTAL- UND GESANGSUNTERRICHT VON KLASSIK BIS POP



TASTEN

Schule ... die **Musikschule,**
die **Spaß** macht



Klavier
Keyboard
Gitarre
Gesang
Flöte
musikalische Vorschulerziehung
professioneller
Instrumental-
und Gesangsunterricht
von Klassik
bis Pop

DIPL.-MUSIKPÄDAGOGE DIRK EBERSBACH

Schule Süd

Breitscheidstraße 38, 01237 Dresden, Telefon (03 51) 256 31 60

Mittelschule Weißig

Gönnsdorfer Weg 1, 01328 Weißig, Telefon 01 73-371 42 05

Schule Nord

Heinrichstraße 16, 01097 Dresden, Telefon (03 51) 804 42 97

www.tastenschule.de

Anmeldungen jederzeit möglich!