

Spielzeit

2002/2003



DRESDNER
PHILHARMONIE

3. Kammerkonzert

Sonntag

12. Januar 2003, 19.00 Uhr

Schloß Albrechtsberg

Kronensaal

3. Kammerkonzert

Ausführende

Heide Schwarzbach Violine

Friedhelm Rentzsch Violoncello

Sebastian Knebel Hammerklavier

Programm

WIENER KLASSIK
AUF HISTORISCHEN INSTRUMENTEN

Joseph Haydn (1732 - 1809)

Trio D-Dur
für Violine, Violoncello und Klavier Hob. XV: 24

Allegro
Andante
Allegro, ma dolce

Sonata A-Dur
für Klavier Hob. XVI: 26

Allegro moderato
MENUET AL ROVESCIO
FINALE Presto

Trio F-Dur
für Violine, Violoncello und Klavier Hob. XV: 37

Adagio
Allegro molto
MENUET

PAUSE

Variationen f-Moll
(Sonata - un piccola Divertimento)
für Klavier Hob. XVII: 6

Andante

Trio e-Moll
für Violine, Violoncello und Klavier Hob. XV: 12

Allegro moderato
Andante
RONDO Presto

Titelvignette einer
alten Ausgabe von
Haydns Klaviertrios



Drei Musiker, die

Renaissance- und Barockmusik

nahe am originalen Klangbild

vermitteln möchten

Solisten

Heide Schwarzbach, in Dresden geboren, als Geigerin Mitglied der Dresdner Philharmonie seit 1977, hat an der Musikhochschule ihrer Heimatstadt studiert, begann aber wegen ihres

starken Interesses für Renaissance- und Barockmusik 1985 ein Zusatzstudium für Viola da gamba in Leipzig und belegte Kurse für Barockvioline bei Ingrid Seiffert (Innsbruck) und Simon Standage. Sie wirkte bei mehreren CD-Produktionen der Ensembles „Heinrich-Schütz-Akademie“ und „Alte Musik Dresden“ mit, spielte in Konzerten der Chursächsischen Kapelle Leipzig, dem Da-Gamba-Consort Berlin, dem Telemannschen Collegium Michaelstein, dem

Dresdner Barockorchester u. a. Sie hat einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Dresden.

Sebastian Knebel gilt als einer der gefragtesten sächsischen Spezialisten der jüngeren Generation für Orgel- und Cembalomusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Er wurde in Berlin geboren und begann schon frühzeitig mit Instrumentalunterricht. Während seiner Lehre als Orgelbauer war

er bereits als Organist an mehreren Berliner Kirchen tätig. Nach einem begonnenen Studium an der Dresdner Kirchenmusikschule setzte er seine Ausbildung fort an der Weimarer Musikhochschule und an der Folkwang-Hochschule Essen. Er ist Cembalist des Telemannschen Collegiums Michaelstein und geht einer umfangreichen solistischen Tätigkeit nach. Er spielte mehrere CD-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen ein.



Friedhelm Rentzsch, in Dresden geboren, als Cellist Mitglied der Dresdner Philharmonie seit 1978, hat an der Musikhochschule seiner Heimatstadt studiert und nahm 1980 zusätzlich ein Kompositionsstudium bei Siegfried Köhler auf, das er mit seiner „Orchestermusik II“ (1983/1984) und einer erfolgreichen Uraufführung in seinem Orchester 1984 abschloß. Seither sind mehrere Werke entstanden, von denen einige in Dresden uraufgeführt wurden (Philharmonie bzw. Staatskapelle). 2002 ist eine Gesamtedition mit 29 Titeln beim Carus-Verlag, Stuttgart, erschienen. So hat sich Friedhelm Rentzsch vor allem als Komponist einen Namen gemacht, der weit über den lokalen Bereich hinausreicht. Aber auch die Kammermusik gehörte stets zu seinen Tätigkeitsfeldern. Als Cellist des Philharmonischen Flötenquartetts und des besonders in den achtziger Jahren auch international erfolgreichen Barock-Collegiums der Dresdner Philharmonie gab es neben dem Orchesterdienst regelmäßig anspruchsvolle instrumentale Herausforderungen. Strebte das genannte Barock-Collegium historisierende Stilik, allerdings auf heutigem Instrumentarium, an, so eröffneten sich mit der deutschen Einheit die Möglichkeiten zur Beschaffung historisch adäquater Instrumente, Bögen und Saitenmaterialien. Baldige, bis heute lebendige Kontakte zum damals neu gegründeten Dresdner Barock-Orchester waren damit folgerichtig, begleitet von Kammermusiken oder Einladungen zu Leipziger und Berliner Barock-Ensembles. Engste musikalische Kontakte zu international renommierten Ensemble-Leitern wie Frieder Bernius oder Hans-Christoph Rademann gehören dadurch zum besonderen Erfahrungsschatz.



Auf historischen Instrumenten

die Klangwelt erspüren,

in der sich unsere Klassiker

wirklich bewegt haben

Solisten



Englisches Hammerklavier aus Haydns Besitz (Longman & Broderip).

Anders als beim Cembalo werden bei einem solchen Instrument die Saiten nicht angerissen, sondern belederte Hämmer verwendet.

Ein Auslösemechanismus ermöglicht es, die Stärke des Hammerschlags auf die Saite zu kontrollieren, gleichzeitig aber zu gewährleisten, daß der Hammer sofort in seine

Ausgangsposition zurückfällt, ohne daß man die Taste loslassen muß. Dieses bautechnische Prinzip erst ermöglicht ein seelenvolles Spiel.

Es mag durchaus angebracht erscheinen, unsere Besucher auf eine vermutlich ungewohnte Klangwelt einzustimmen, werden wir doch in diesem Konzert Instrumenten begegnen, wie sie heute nicht mehr gebräuchlich sind, zur Haydn-Zeit aber dem üblichen Standard entsprechen: Hammerklavier und darmbesaitete Streichinstrumente, alles etwas tiefer gestimmt, eben wie damals ($a' = 430$ Hz.).

Gemeinhin sind wir gewöhnt, Interpretationen älterer Musik im modernen Gewand, d. h. mit einem Instrumentarium zu erleben, wie es auch bei Werken neueren und neuesten Ursprungs verwendet wird. So hat sich über die Zeiten eine bestimmte Klangvorstellung entwickelt, die uns nicht nur lieb geworden ist, sondern auch erwartet wird. Natürlich begegnen wir bei Aufführungen immer wieder auch älteren Instrumenten wie Cembalo oder Blockflöten. Beide werden



Einführung

längst sogar in moderner Musik verwendet und bei Aufführungen alter Musik als selbstverständlich vorausgesetzt. Doch meist spielen sie mit modernen stahlbesaiteten Streichinstrumenten zusammen und entwickeln somit einen eigenen Klangreiz. Dieser nun hat die Vorstellung vom Klang „alter Musik“ bei vielen Menschen vermutlich geprägt. Weitaus seltener werden uns Ensembles oder Pianisten begegnen, die konsequent auf historischen Instrumenten, meist Nachbauten alter Vorlagen, musizieren. Meist jedoch bemühen sich solche Spielvereinigungen um Musik aus der Bach- oder vielleicht Vorbachzeit. Musik der Frühklassik und Klassik aber wird eher auf modernem Instrumentarium, auf normalen Streich- und Blasinstrumenten und vor allem auf einem modernen Klavier aufgeführt.

Wir wollen dem alten Streit um aufführungspraktische Fragen keineswegs neue Nahrung geben, wollen auch nicht die eine Interpretationsmöglichkeit gegen eine andere ausspielen, sondern einfach darum bemüht sein, in unserem Konzert einen eigenen Klangzauber zu entfachen, der dem nahe kommt, wie es zu Haydns Zeit geklungen haben könnte.

Wenn wir historische Instrumente mit einem modernen Instrumentarium vergleichen, stellen wir fest, daß die Klangeigenschaften vordergründig mit dem Bau des jeweiligen Instruments zu tun haben, wenn auch nicht ausschließlich. Entsprechen die damaligen Streichinstrumente in ihrem Grundaufbau, von einigen bautechnischen Varianten an Korpus, Griffbrett und besonders am Bogen abgesehen, durchaus schon den heute gebräuchlichen Vertretern, unterschieden sie sich wegen des seinerzeit verwendeten Saitenmaterials (Darmsaiten) und einer anderen Spieltechnik doch wesentlich in Klangfarbe und -intensität vom heutigen Instrumentarium. Bei den Klavierinstrumenten spielen in weit größerem Ausmaß Bauprinzip und technische Ausführung die entscheidende Rolle für den Klangcharakter. Zu Lebzeiten

Haydns, Mozarts und bis weit in die Nachbeethoven-Zeit waren die Klaviere keineswegs vergleichbar an Klang und Volumen mit einem heutigen Konzertflügel, diesem modernen Instrument mit gußeisernem Rahmen, ausgestattet mit Repetitionsmechanik und kreuzsaitigem Bezug. Die Musik dieser älteren Meister wurde für leichtere und kleinere, ziemlich klangschwache Instrumente mit dünnen Saiten und kleinen Hammerköpfen komponiert, die eine durchsichtig klare, „klassische“ Tongebung ermöglichten. So ist es nur natürlich, wenn versucht werden soll, diesen Klang neu zu entdecken und uns die Möglichkeit gegeben wird, zu erspüren, in welcher Klangwelt sich unsere Klassiker wirklich bewegt haben.

Anfangs mag uns eine derartige Musikaufführung ungewöhnlich vorkommen, erwarten wir doch gewohnheitsmäßig strahlenden Glanz und ein größeres Klangvolumen, doch bald werden wir bemerken, welche feinnervigen Möglichkeiten in dieser, auf historischen Instrumenten aufgeführten Musik liegen, wie sensibel die Darmsaiten der Streichinstrumente ansprechen und wie inspirierend sich der Klang des „alten“ Hammerklaviers mit ihnen mischt.

Natürlich wissen wir, daß es damals sehr unterschiedliche Klavierinstrumente gab, bezogen auf die Tonerzeugung und damit auf den Klang. Und alle diese „Klaviere“ wurden lange Zeit nebeneinander benutzt. So ist bis heute kaum zu entscheiden, welche Klavierinstrumente Haydn bei den jeweiligen Stücken wirklich gemeint haben wird. Denn eine Instrumentenbezeichnung auf den Notenmanuskripten oder -drucken war stark traditionsabhängig. Haydn selbst schrieb auf seinen Werken bis zur Mitte der siebziger Jahre noch „per il Cembalo“ oder „da Clavicembalo“ vor. Viel später, nach mehr als zwei Jahrzehnten, wurde von ihm – auch von anderen Komponisten – die Verwendung des Fortepianos, also des Hammerklaviers, statt des

Kieflügels freigestellt. Noch Beethovens Klaviersonate op. 13, die berühmte „Pathétique“, erschien 1799 im Druck mit dem Hinweis „pour le Clavecin ou Piano-Forte“. Andererseits aber vermerkte Haydn selbst auf dem Autograph seiner 1789/90 geschriebenen Es-Dur-Sonate (Hob. XVI: 49) bereits „per il Forte-Piano“, wobei die Nennung des Cembalos unterblieben ist. Betrachten wir aber die Kompositionen selbst, so zeigt sich, daß höchstens Haydns früheste Werke auf dem Cembalo zur Geltung kommen können, schon bald aber erscheint das ältere Instrument weniger geeignet, die biegsame Melodik, die an dynamischen Schattierungen reiche musikalische Sprache wiederzugeben. Dieser Wandel kündigt sich bei Haydn bereits in den sechziger Jahren an, und je weiter wir im Schaffen des Meisters vorwärtsschreiten, desto deutlicher zeigt sich die Hinneigung zum jüngeren Instrument.

Begeben wir uns also in diese andere, ungewohnte Klangwelt und erleben wir, wie den Klaviertrios und Klaviersonaten Haydns ihre ursprüngliche Klanggestalt zurückgegeben wird!

Hammerklavier aus der Werkstatt des Wiener Instrumentenmachers Anton Walter. Mozart spielte gern auf solchen Klaviere, während Haydn sich 1790 abfällig über die Walter-Klaviere geäußert hat und später sogar die englische Bauweise bevorzugte.

Es würde hier zu weit führen, technische Vorgänge im einzelnen zu beleuchten, doch nochmals sei darauf verwiesen, wie sehr Bauweise und Materiale eine entscheidende Rolle für die Klangentstehung und -farbe, für die allgemeine Charakteristik, das Volumen und die Intensität des Klanges spielen. Die mit Federkielen angerissenen Saiten (z. B. Spinett, Cembalo bzw. Kieflügel) klingen eben anders als Saiten, die durch einen Hebel direkt berührt (Clavichord) oder gar mit belederten Hämmerchen angeschlagen werden (Hammerklavier).



Zeitlebens für Klavier

komponiert und somit auch zum

Wegbereiter des klassischen

Klaviertrios geworden

Joseph Haydn

Joseph Haydn war kein Klaviervirtuose wie Mozart oder Clementi, doch er verstand sein Handwerk und war Musiker genug, sich auch in technischen Belangen mit den Instrumenten seiner Zeit so weit auszukennen, daß er für sie komponieren und auf ihnen stilsicher improvisieren konnte. So hat er zeitlebens immer wieder auch Sonaten und kleinere Stücke für das solistische Klavier komponiert, aber auch erstaunlich viele Werke geschaffen, in denen das Klavier von anderen Instrumenten (meist Violine und Violoncello) begleitet wird (die Bezeichnung z. B. von „Sonate für Klavier mit Begleitung von Violine und Violoncello“ war durchaus zeitüblich).

Aus einer Form häuslichen Musizierens heraus und als Abkömmling der barocken Triosonate hatte sich, nicht zuletzt unter Haydns tatkräftig-schöpferischer Tätigkeit, das klassische Klaviertrio entwickelt. Doch Haydn beabsichtigte nicht, die drei Instrumente wirklich gleichberechtigt am musikalisch-strukturellen Geschehen zu beteiligen. Für ihn war die Dominanz des Klaviers noch selbstverständlich, während dem Cello meist nur die Rolle zukam, die Baßlinie des Klaviers zu verstärken. Nur die Violine erhielt einigermaßen selbständige Aufgaben bereits bei den frühesten Werken. Mozart ging zwar schon einige Schritte weiter in der Bewertung aller Beteiligten, aber erst Beethoven begann damit, den beiden Streichinstrumenten eine richtiggehende Selbständigkeit zuzubilligen und sie thematisch an das Klavierspiel zu binden. Schon in seinen drei Klaviertrios op. 1 aus der Mitte der 90er Jahre hatte sich der junge, aufstrebende Komponist in dieser Hinsicht von seinen Vorbildern Haydn und Mozart weit abgesetzt und damit auch das Genre der Gesellschaftsmusik verlassen. Mit seinen großen Klaviertrios op. 70 und op. 97 aber erreichte Beethoven eine ungeahnte Klanglichkeit, eine Verschmelzung von Farbwerten, ja eine „sinfonische“ Weitung der Gattung und wurde damit seinerseits Vorbild für derartige Kompositionen



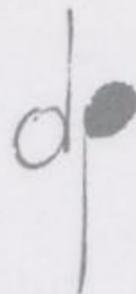
der Romantiker wie Spohr, Mendelssohn Bartholdy, Schumann und Brahms.

Die genaue Anzahl von Haydns Klaviertrios ist nicht genau zu ermitteln, weil einerseits selbst heute noch die Möglichkeit besteht, daß Werke anderer Komponisten unter Haydns Namen kursieren, andererseits manche Kompositionen ursprünglich gar nicht als Trios entstanden waren, sondern aus verlegerischem Geschäftsinteresse erst dazu umgearbeitet worden sind. Heute spricht man von annähernd vierzig originalen Werken, von denen etwa ein Drittel aus einer frühen Schaffenszeit (bis etwa zur Mitte der 60er Jahre) stammt, während die anderen erst seit etwa 1784 entstanden sind. Es scheint, als habe Haydn ungefähr zwanzig Jahre lang diese Gattung nicht bedienen wollen. Vielleicht konnte er sich keine rechte Entwicklungsmöglichkeit für das Trio-Spiel vorstellen oder ihm erschien das Streichquartett wichtiger. Man weiß es nicht.

Joseph Haydn; Stich von L. Schiavonetti nach L. Guttenbrunns Gemälde aus der Zeit des ersten Londoner Aufenthalts von Haydn (1792)

Jedenfalls ist in den Kompositionen dieser Gattung, seit er sie in den achtziger Jahren wieder aufgenommen hatte, ein deutlicher Wandel in Anspruch und Ausführung zu bemerken. Diese späteren Werke, vor allem die fünfzehn letzten ausdrücklich für England komponierten Trios, sind emotional tiefer als die vorherigen, vor allem aber verfeinert in ihrer Klangmischung. Nicht zuletzt wird hierfür auch die Wandlung auf dem Gebiet des Tasteninstrumentenbaus eine Rolle gespielt haben. Diese Werke setzen eindeutig auf die in England gebräuchlichen, klanglich stärkeren und technisch ausgereifteren Hammerklaviere, als sie die Wiener Instrumentenbauer vorerst herstellen konnten.

Was entwicklungstechnisch für Haydns Klaviertrios gilt, kann im erweiterten Sinne auch auf seine Stücke für Klavier allein angewendet werden. Auch hier ist die große Anzahl der komponierten Klavierwerke (Partiten, Divertimenti, Sonaten u. a.) nicht gesichert, doch da Haydn für die unterschiedlichsten Tasteninstrumente komponiert hat, mag es nicht erstaunen, wenn die Forschung von mehr als 80 Solowerken spricht, kleinere und größere Kompositionen eingeschlossen. Wie bereits oben angedeutet, ist auch bei dieser Werkgruppe nicht immer eindeutig zu entscheiden, für welche Art Tasteninstrument das jeweilige Werk gedacht war, für den Kielflügel oder das Hammerklavier. Waren die frühen Klavierwerke sicherlich noch auf das Cembalo gemünzt, legen die kompositionstechnische Entwicklung Haydns und sein erkennbares Bemühen nach gesteigertem Ausdruck die Vermutung nahe, daß schon bald das Hammerklavier den nur wenig modulationsfähigen, eher emotionslos klingenden Kielflügel abgelöst haben wird. Beispielsweise wurden die 1780 publizierten, aber teilweise früher entstandenen sechs Sonaten (Hob. XVI: 35 – 39) sicherlich für das Hammerklavier geschrieben, obwohl der Verleger sie noch als „per il Clavicembalo, o Forte Piano“ anzeigte. Haydn hatte sich längst mit sol-



chen Klavieren beschäftigt (offensichtlich hatte er selbst seit Mitte der 80er Jahre ein solches Instrument besessen) und war ernsthaft bemüht, Klang und Ausdrucksmöglichkeit tiefer zu ergründen. So rühmte er in Briefen an seine langjährige Freundin Marianne von Genzinger mehrfach die Vorzüge seines neuen, 1788 vom Wiener Klavierbauer Wenzel Schanz gefertigten Instruments, auf dem „sich alles besser ausdrücken läßt“ und meinte, er könne nicht mehr für das Cembalo komponieren, weil er „es ganz aus der aller Gewohnheit habe“.

Das Trio D-Dur Hob.XV:24 datiert ungefähr von 1795. Es gehört jedenfalls zu einer Serie von Klaviertrios, die bei der zweiten Englandreise entstanden ist. Wie auf dem Gebiet des Streichquartetts überschreiten auch diese Trios den Rahmen des intimen Musizierens und werden zur Konzertmusik für ein Publikum. Hier versammelte Haydn die ganze Kraft und Meisterschaft des erfahrenen Komponisten und brachte in Erfindung, Verarbeitung, vor allem aber der Schattierung des Klangs immer neue überraschende Wunder hervor.

Die Klaviersonate A-Dur Hob.XVI:26 ist vermutlich reichliche zwanzig Jahre älter und gehört zu einer Serie von sechs Werken, die Haydn – ausdrücklich für das Cembalo – 1773 komponiert und seinem Dienstherrn, dem Fürsten Nikolaus Esterházy, gewidmet hat. Diese Sonatensammlung ist für Kenner und Liebhaber geschrieben und offenbaren Carl Philipp Emanuel Bachs stilbildenden Einfluß.

Das Trio F-Dur Hob.XV:37 gehört zu den recht frühen Werken und dürfte sogar vor 1760, noch während Haydns Anstellung beim Grafen Morzin, entstanden sein, ein Werk im eigentümlich reizvollen, knappen, autodidaktische Züge aufweisenden Jugendstil des Meisters.

Die Variationen f-Moll Hob.XVII:6 waren 1793 entstanden und ausschließlich für das „Piano-

Haydns Zimmer
mit Hammerflügel

Forte“ gedacht. Haydn selbst nannte das Werk „Sonata“, in den ersten Druckausgaben begegnen wir jedoch auch anderen Titeln wie „Caprice ou Variations“ oder „Andante avec Variations“. Man war seinerzeit nicht kleinlich in der Werkbezeichnung. Hier aber scheint das Changierende dieses Werkes seine Bezeichnung erschwert zu haben. Es handelt sich nämlich nicht einfach nur darum, wie üblich ein aufgestelltes Thema mehrfach zu variieren, sondern um eine ganz andere, sehr eigenwillige Variationsform: „Anstelle eines klassischen Variationsthemas erscheint ein ausgeprägter, zweiteiliger Eröffnungssatz. Darauf folgt keine Variation, sondern ein Satz in der Varianttonart F-Dur nach Art eines Trios. Beide Teile werden im folgenden abwechselnd variiert. Das anschließende Finale bringt den f-Moll-Teil noch einmal ohne Wiederholungen und mündet in eine ausgedehnte Coda mit Durchführungscharakter“ (Dirk Möller). Dieses Stück gehört zu Haydns



bedeutendsten Klavierwerken, zumal der tiefe Ernst, der gelegentlich hindurchschimmert, den Hörer seltsam berühren mag und besonders der resignierende Schluß vermuten läßt, daß Haydn hier – völlig ungewöhnlich für ihn – durchaus persönliche Empfindungen ausdrücken wollte, die mit Abschied und Tod zu tun haben könnten. Immerhin wird vermutet, daß Haydn diese Komposition aus Anlaß des Todes seiner hochverehrten Freundin Marianne von Genzinger komponiert habe.

Mit dem Trio e-Moll Hob.XV:12 wenden wir uns einem Werk zu, das zwar zu Haydns reifen Kompositionen gehört, aber nicht zu seinen herausgehobenen Spätwerken zählt. Es entstand in den 80er Jahren und gehört zu einer Halbserie von drei Werken. In dieser Zeit hatte der Komponist allerdings schon seine bis dahin bedeutendsten sechs Streichquartette op. 33, angepriesen als „auf eine ganz neu Besondere art“, vorgelegt und einen persönlich ausgeformten Kammermusikstil entwickelt. Das kam auch den nachfolgend entstandenen Klaviertrios zugute. Vor allem ist es der ernste, leidenschaftliche Ausdruckswillen, der sich hier deutlicher als vormals bemerkbar macht und sich von dem Galanten des früheren Kompositionsstils zu entfernen scheint.

Haydns Klaviertrios stehen in der Gunst der Interpreten gegenüber den entsprechenden Werken von Mozart und Beethoven oft etwas zurück. Das liegt sicherlich weniger an der musikalischen Substanz als eher daran, daß Haydn in seiner satztechnischen Ausarbeitung das Violoncello noch zu sehr an den Klavierbaß anlehnte. Im Zusammenspiel mit einem grundtönigeren modernen Klavier erscheint es somit eher überflüssig, während die Cello-Baß-Verstärkung beim historischen Hammerklavier durchaus ein eigenes Gewicht hat. Schon aus diesem Grund sind Interpretationen im Sinne historischer Aufführungspraxis klar zu bevorzugen.

5. Zyklus-Konzert

4. Kammerkonzert

5. Zyklus-Konzert

Sonnabend, 18.1.2003
19.30 Uhr
B, Freiverkauf

Sonntag, 19.1.2003
19.30 Uhr
C1, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Werkeinführung
BRAHMS, HAYDN-
VARIATIONEN
jeweils 18.00 Uhr,
Klubraum 4 des
Kulturpalastes, 2. OG

4. Kammerkonzert

Sonntag, 16.2.2003
19.00 Uhr
D, Freiverkauf

Schloß Albrechtsberg
Kronensaal

Vorankündigungen

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Variationen B-Dur für Orchester über ein Thema von Haydn op. 56a

Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester op. 53

Edward Elgar (1857 – 1934)

„Sea Pictures“ (Seestücke) – Gesangzyklus op. 37

Sergej Prokofjew (1891 – 1953)

Skythische Suite op. 20 – „Ala und Lolly“

Dirigent

Marek Janowski

Solistin

Anna Larsson Alt

Chor

Herren des Philharmonischen Chores Dresden

Einstudierung Matthias Geissler

Luigi Boccherini (1743 – 1805)

Sonate Nr. 4 Es-Dur

für Violoncello und Basso continuo G 10

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Sonate e-Moll für Flöte und Basso continuo
BWV 1034

Jacqueline Fontyn (geb. 1930)

„La fenetre ouverte“ für Flöte,
Violoncello und Cembalo

Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975)

Klavierquintett g-Moll op. 57

Ausführende

FREIES ENSEMBLE DRESDEN

Annegret Teichmann Violine

Alexander Teichmann Violine

Andreas Kuhlmann Viola

Daniel Thiele Violoncello

Friedhelm Rentzsch Violoncello

Camillo Radicke Klavier

Christine Hesse Cembalo

und

Karin Hofmann Flöte

Matthias Bräutigam Violoncello

Sabine Bräutigam Cembalo

 www.artundform.de

z.B. BILDERRAHMEN

art+form

Bautzner Str. 11/Albertpl. 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

Impressum · Kartenservice

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

Foto-Nachweis: Heide Schwarzbach und Friedhelm
Rentsch: Frank Höhler, Dresden; Sebastian Knebel: privat

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

Preis: 1,00 €

**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
Fax 0351/486 63 53

**Kartenbestellungen
per Post:**

Dresdner Philharmonie
Kulturpalast am Altmarkt
PSF 120424
01005 Dresden

Förderverein

Geschäftsstelle
Kulturpalast am Altmarkt
Postfach 120 424
01005 Dresden

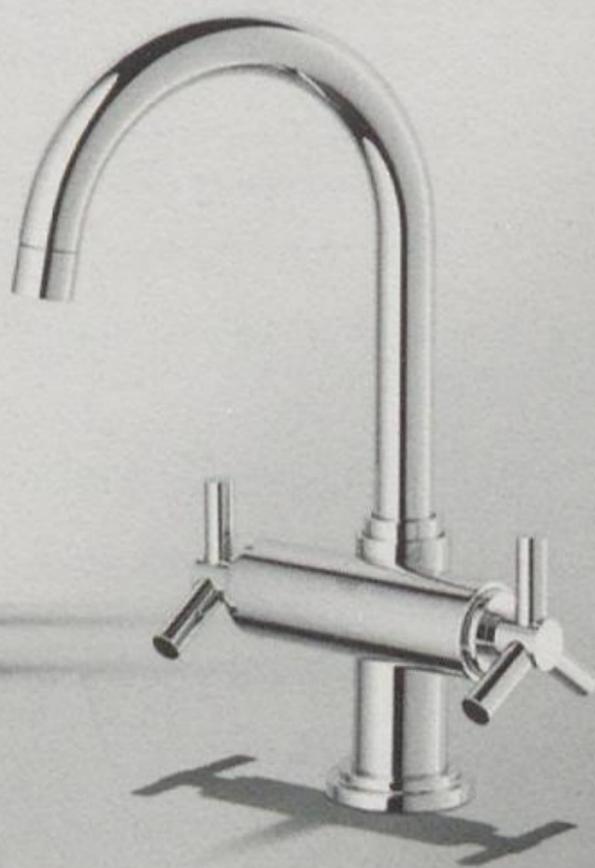
Telefon

0351/486 63 69 und
0171/549 37 87
Fax 0351/486 63 50

www.dresdnerphilharmonie.de
ticket@dresdnerphilharmonie.de

GROHEart®

**Eine Komposition aus Technik
und Design. Atrio.**



GROHE

WATER TECHNOLOGY

01067 Dresden · Schäferstraße 4
☎ (0351) 867500 · Telefax (0351) 4942253
01809 Heidenau · Im Niederhof 1
☎ (03529) 512493 · Telefax (03529) 512494

Ludendorff
SANITÄR · HEIZUNG
HAUSTECHNIK