

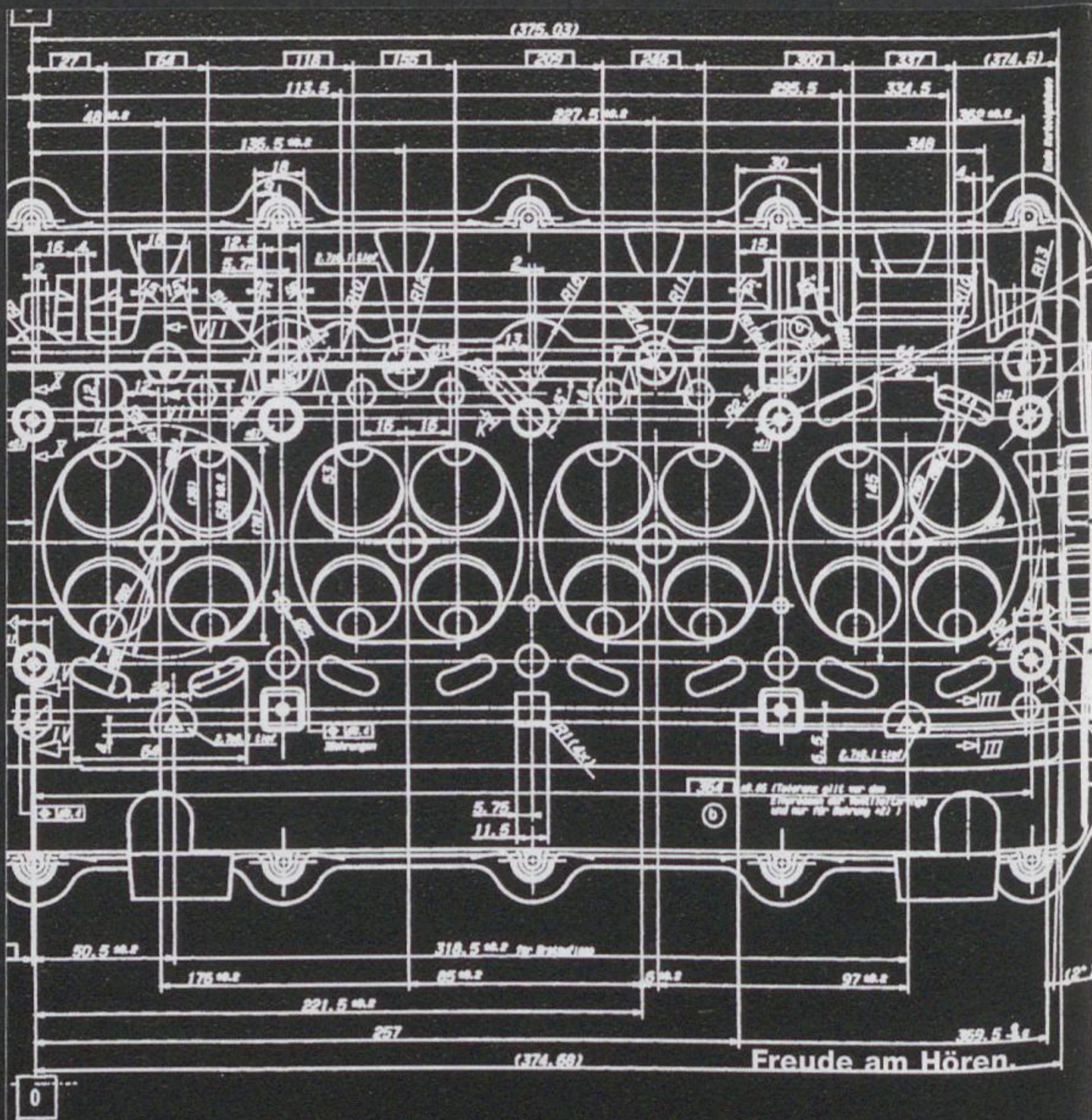
Spielzeit

2002/2003



DRESDNER
PHILHARMONIE

5. Zyklus-Konzert



BMW Group
Niederlassung
Dresden

Dohner 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.helmrich-hannot.de

Sonnabend

18. Januar 2003, 19.30 Uhr

Sonntag

19. Januar 2003, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes

5. Zyklus-Konzert

SERGEJ PROKOFJEW ZUM 50. TODESTAG

Dirigent

Marek Janowski

Solistin

Anna Larsson Alt

Chöre

**Herren des Philharmonischen Chores
Dresden**

**Herren des Philharmonischen
Jugendchores Dresden**

Einstudierung Matthias Geissler und Jürgen Becker



Dieses Konzert wird vom MDR-Kultur aufgezeichnet.

Sergej Prokofjew
(1916)





Programm

Johannes Brahms (1833 – 1897)

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

CHORALE ST. ANTONI (Thema) Andante

VARIATION I Poco più animato

VARIATION II Più vivace

VARIATION III Con moto

VARIATION IV Andante con moto

VARIATION V Vivace

VARIATION VI Vivace

VARIATION VII Grazioso

VARIATION VIII Presto non troppo

FINALE Andante

Johannes Brahms

Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester op. 53
– Fragment aus Goethes „Harzreise im Winter“

Adagio – Poco Andante – Adagio

PAUSE

Edward Elgar (1857 – 1934)

„Sea Pictures“ (Meeresbilder) – Vokalzyklus für Alt und Orchester
op. 37 nach Gedichten von Roden Noel, Caroline Alice Elgar, Eliza-
beth Barrett Browning, Richard Garnett und Adam Lindsay Gordon

1. Sea Slumber-Song (Des Meeres Schlummerlied)
2. In Haven (Capri) (Im Hafen/Capri)
3. Sabbath Morning at Sea (Sabbathmorgen auf dem Meer)
4. Where Corals Lie (Das Land, wo die Korallen glühn)
5. The Swimmer (Der Schwimmer)

Sergej Prokofjew (1891 – 1953)

Skythische Suite op. 20 – „Ala und Lolly“

Die Anbetung von Weles und Ala

Tschuschbog und der Tanz der bösen Geister

Die Nacht

Lollys Marsch und die Sonnen-Prozession

Gefragte Opern- und Konzertsängerin aus Schweden, die mit der Dresdner Philharmonie bereits Platteneinspielungen realisierte

Solistin

Anna Larsson, in Schweden geboren, erhielt ihre musikalische Ausbildung in Stockholm und studierte zusätzlich Gesang bei Christa Ludwig. Sie gewann mehrere nationale und internationale Preise, so z. B. den Gesangswettbewerb in Kopenhagen und den „Leonard Bernstein-Wettbewerb“ in Jerusalem. Inzwischen ist

sie als Altistin weltweit bekannt, wird immer wieder von namhaften Dirigenten eingeladen (Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Seiji Osawa und Esa-Pekka Salonen) und gastiert bei zahlreichen großen Orchestern (u. a. London Symphony Orchestra, Concertgebouworkest Amsterdam, Berliner Philharmoniker, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic

Orchestra). Ihr Repertoire umfaßt neben den großen Alt-Partien in der Oper (z. B. ebenso den Orpheus aus Glucks „Orpheus und Euridice“ wie die Waltraute und die Erste Norne in Wagners „Götterdämmerung“ oder die Erda in „Das Rheingold“ und „Siegfried“) auch entsprechende Partien innerhalb der Konzertprogramme, wie in den großen Mahler-Werken, in Mozarts Requiem und in Händels Messias oder in der „Altrhapsodie“ von Brahms. Mehrere Platteneinspielungen liegen vor, darunter auch die Aufnahme der „Altrhapsodie“ mit der Dresdner Philharmonie unter Leitung von Michel Plasson.



Thema
Chor Zyklus-Konzerte



Aus dem großen Philharmonischen Chor – gegründet 1967 von Kurt Masur und seinerzeit von Wolfgang Berger geleitet – gingen weitere Chöre hervor. Dazu gehört der Kammerchor, ein Auswahlensemble, das – wie auch der Erwachsenenchor – seit 1980 von Chordirektor Matthias Geissler geleitet wird (Inspizientin: Angelika Ernst). Den Kinderchor – ebenfalls auf Anregung von Kurt Masur 1967 gegründet – leitet seit 1990 Chordirektor Jürgen Becker (Chorassistentin und Inspizientin: Barbara Quellmelz). Jörg-Peter Weigle regte 1989 die Gründung eines Jugendchores an. Eine kleine

Ein herzliches
Dankeschön
den Förderern der
Philharmonischen
Chöre

Grundbank für Dresden

seit 1821
Stadtparkasse Dresden



SIGNAL IDUNA

Versicherungen und Finanzen



Schar begeisterter Sängerinnen und Sänger fand sich rasch zusammen, die unter Leitung von Jürgen Becker einen Grundstock für ein anspruchsvolles Programm legte. Neben den Aufgaben im Rahmen des Konzertplanes der Dresdner Philharmonie, denen sich alle Chöre stellen, bestreitet jeder Chor auch eigene Programme in Sonder- oder Familienkonzerten der Philharmonie, vielfach aber auch außerhalb der Stadt- und Landesgrenzen bis hin zu Gastspielen im Ausland. Beeindruckende Chorabende unter Leitung ehemaliger Chefdirigenten und namhafter Gastdirigenten wie Yehudi Menuhin und Juri Temirkanow sind das Ergebnis einer gleichbleibend soliden Arbeit mit hohem Leistungsanspruch. Dazu gehörten ebenso die Konzerte und Plattenaufnahmen mit Michel Plasson, die Aufführung des Verdi-Requiems unter Giulio Gelmetti zum Dresdner Gedenktag 1999 wie auch die jährlich wiederkehrenden Aufführungen von Beethovens 9. Sinfonie.

Zwei neue CD-Einspielungen sind erschienen: „Die toten Augen“ (Eugen d’Albert), eine Aufnahme von 1997, und „Rinaldo“ (Johannes Brahms), 1999. Die angelaufene Spielzeit bringt Begegnungen mit herausragenden Werken, so z. B. Gustav Mahlers 2. Sinfonie (7. Philharmonisches Konzert), Wolfgang Amadeus Mozarts Requiem (Dresdner Gedenktag) und Hugo Wolffs Oper „Der Corregidor“ in Kooperation mit den Dresdner Musikfestspielen (9. Außerordentliches Konzert).

Thema der Zyklus-Konzerte



Johannes Brahms hat sich immer wieder an Variationswerken versucht, nicht, weil ihm keine eigenen Themen einfielen, wie die von böartigen Kritikern in die Welt gesetzte Legende behauptet, sondern weil er darin ein Kompositionsprinzip erkannt hatte, das seiner persönlichen Denkungsart entgegenkam. Handelt es sich meist auch um originale Klavierwerke, so sind die „Haydn-Variationen“ ihrem Ursprung nach ein reines Orchesterwerk, das Brahms allerdings parallel dazu auch in eine Fassung für zwei Klaviere gebracht hat. Die Variationen gelten als ein besonders gelungener Versuch des Komponisten auf seinem langen Weg zur Schaffung einer Sinfonie.

SERGEJ PROKOFJEW ZUM 50. TODESTAG

Aber Brahms war auch ein bedeutender Vokalkomponist. Er hat viele Lieder und Chöre geschrieben, aber auch einige bedeutsame vokalsinfonische Werke komponiert. Hierzu gehört seine „Altrhapsodie“, in der er Bilder aus Goethes Dichtung über die Eindrücke einer „Harzreise im Winter“ vertonte. Ein dunkler Alt führt in die Einsamkeit der Seele, warme Männerstimmen antworten. Das Individuum fühlt sich schließlich in der Trost und Frieden spendenden Gemeinschaft aufgehoben. Der englische Komponist Edward Elgar, Komponist der effektvollen „Pomp and Circumstance“-Märsche, benutzte in seinen ausdrucksstarken Gesangsszenen „Sea Pictures“ hingegen die dunkle Meeresstimmung als Darstellungsmittel für eine förmliche Selbsterforschung, in der Schlaf und Traum eine wichtige Rolle spielen. Mit der Uraufführung der „Skythischen Suite“ 1916 wurde bereits der junge Sergej Prokofjew als „Zertrümmerer der Grundlagen der Musik“ diffamiert. Seinem Vorbild Strawinsky und dessen „Sacre“ nacheifernd, hatte er die Ballettmusik „Ala und Lolly“ komponiert, deren beste Teile er zu einer viersätzigen Suite zusammenfügte.

Streben nach
einer Musik,
die von innen her
erlebbar ist

geb. 7. 5. 1833
in Hamburg;
gest. 3. 4. 1897
in Wien

Kompositionsunterricht
bei E. Marxen

1853
lernte er J. Joachim
und beide Schumanns
kennen

1855
Konzerttournee mit
C. Schumann und
J. Joachim nach Danzig

1857
Leiter des Hofchores
in Detmold

1859
Gründung eines
Frauenchores in
Hamburg

1863
Chormeister der
Wiener Singakademie

1872
artistischer Direktor
der Gesellschaft der
Musikfreunde in Wien

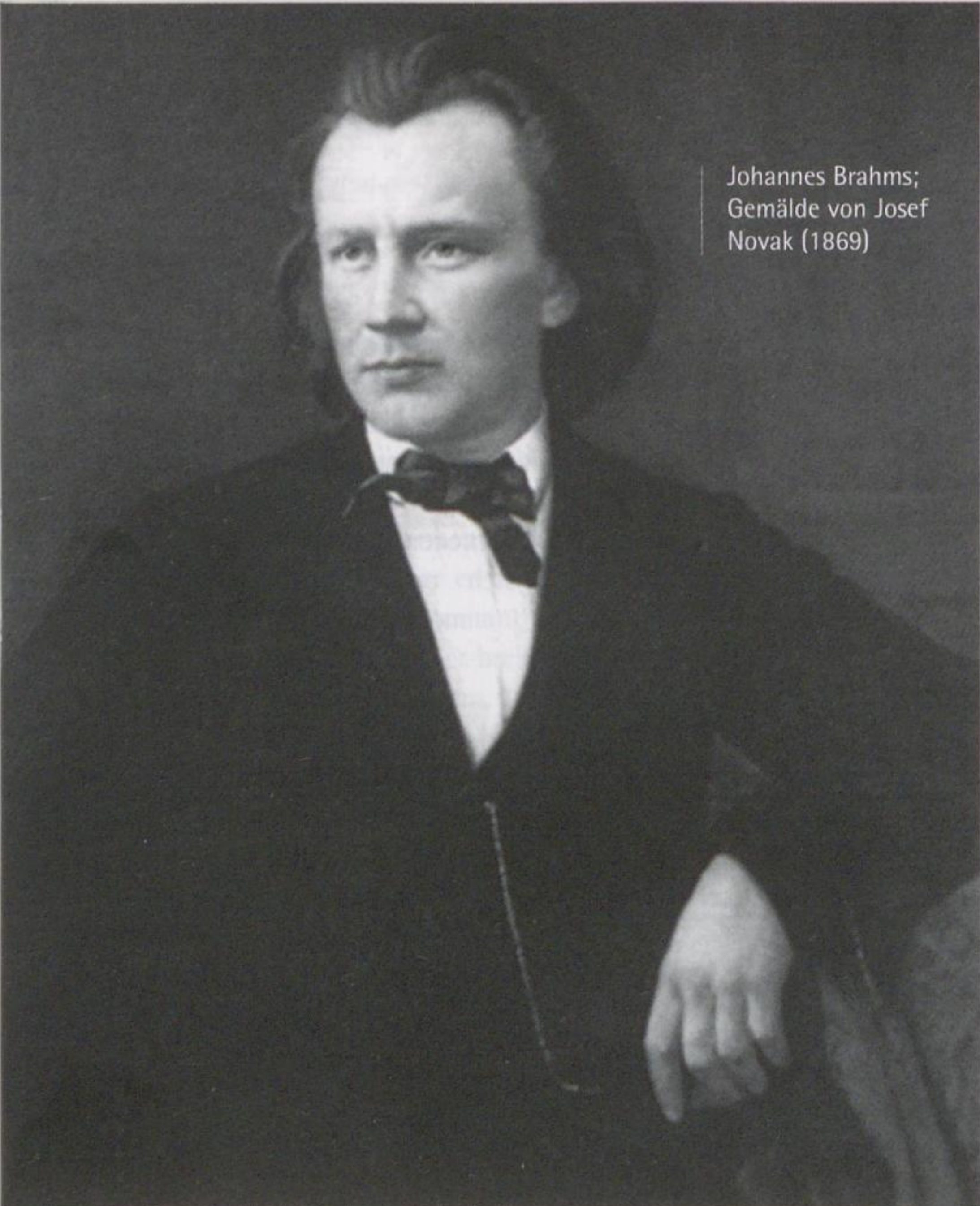
1878
verlegte er seinen
Wohnsitz ganz nach
Wien

1879
Ehrendoktorwürde der
Universität Breslau

1886
Ehrenpräsident des
Wiener Tonkünstler-
vereins

Johannes Brahms

Lieber heiraten als eine Oper schreiben“, meinte einst Johannes Brahms. Das war mehr als ein Bonmot, es war bitterer Ernst, wenn auch weniger wegen des Heiratens, schließlich wollte er – der unerschütterliche Einzelgänger – es ja wenigstens einmal versucht haben und war sogar, wenn auch nur kurzzeitig, mit der Professorentochter Agathe von Siebold verlobt (1858). An eine Oper hatte er sich jedoch niemals so richtig herangewagt (kleinere Versuche, die nicht weiter gediehen sind, nicht eingerechnet) und das wirklich aus seinem tiefsitzenden künstlerischen Selbstverständnis heraus. „Oper“ war für Brahms durchaus Synonym für seine Abneigung gegen das Szenische, gegen dramatische Überspitzungen, also gegen außermusikalische Ideen und damit überhaupt auch gleichzeitig gegen Wagner, diesen Besserwisser, der ihn mal den „hölzernen Johannes“ titulierte hatte und ihn einen „Wächter der musikalischen Keuschheit“ nannte. Und doch stehen seine Werke irgendwie außerhalb ihrer Zeit, oder – besser noch – sie stehen an einem Schnittpunkt kompositorischer Auseinandersetzungen mit ihrer ureigenen Materie. Romantisch wollte ihr Schöpfer, der heimliche Romantiker – er wußte seine Neigung scheu zu verstecken –, nicht sein. Die Ton- und Formsprache der „Wiener Klassik“ war zwar ihrer Idee nach für ihn sehr präsent, aber dergestalt nicht mehr umsetzbar. Eine „Neudeutsche Schule“ hatte sich unter Franz Liszts Führung ausgebreitet, die mit ihren Modellen von Programmsinfonie und Musikdrama nur um der Wirkung wegen – wie es schien – dramatisierte. Das nun gerade war nichts für Brahms, den Insichgekehrten, Nachinnenlauschenden. Brahms' Art, sich künstlerisch zu artikulieren, war so völlig anders. Er wollte eine reine Musik komponieren, eine Musik, die von innen her erlebbar ist und keine äußeren Einflüsse hineinläßt oder diese gar zum Ausgangspunkt nimmt. Wagner seinerseits hatte postuliert, daß mit Beethovens Sinfonien die Instrumentalmusik

A black and white portrait of Johannes Brahms, painted by Josef Novak in 1869. Brahms is depicted from the chest up, wearing a dark suit jacket over a white shirt and a dark bow tie. He has a serious expression and is looking slightly to the left of the viewer. The background is dark and indistinct.

Johannes Brahms;
Gemälde von Josef
Novak (1869)

Höhe und Ende gefunden habe und jetzt nur durch das Musikdrama abgelöst werden könne, Brahms hingegen meinte, daß die überkommenen musikalischen Gattungen und Grundformen in ihrer Eigenart gepflegt werden müßten und neu zu erfüllen seien. Das schließt natürlich Lied und Chorwerk ein, obwohl hier Textvorlagen notwendig wurden und eine Wort-Ton-Beziehung mit entsprechender Ausdeutung vorgegeben erscheint. Für Brahms aber war gerade das Lied, das Volkslied ein Quell aller Musik. Dessen Tonfall und Duktus waren seine Inspirationsquelle, und die Orientierung am klassischen Modell wurde sein Bestreben. Durch sein intensives Studium der alten Meister – Brahms war zeitweise Mitherausgeber der Bachgesamtausgabe – erlernte er viel von deren handwerklichem Geschick. Mit Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert fühlte er sich innerlich verwandt. Da Beethoven ihm als „Riese“

Franz Liszt sammelte während seiner Weimarer Zeit (1849–1861) bedeutende Musiker als Mitstreiter um sich und förderte dadurch Aufführungen beispielsweise der Programmsinfonie, wie sie Berlioz entwickelt hatte, und des Musikdramas (Wagner). Diese Gruppe, anfangs „Zukunftsmusiker“ genannte gab sich den offiziellen Beinamen „Neudeutsche Schule“ und trat gegen die Musik „Konservativer“ auf, die sich ausdrücklich der klassischen Tradition verpflichtet fühlten (Mendelssohn, Schumann, Brahms).



Der Komponist
in seinem vierzigsten
Lebensjahr

erschien, den er „hinter sich marschieren hört“, müsse man nach ihm Sinfonien schreiben, die „ganz anders aussehen“. Und deshalb versuchte es Brahms denn auch immer wieder und fand seine Mittel für einen eigenen Weg. Er blieb zwar einer überkommenen Tradition treu, bediente sich auch traditioneller Formmodelle, unterschied sich aber insofern von Beethovens Art, Themen aufzustellen und zu verarbeiten, sie rhythmisch auszubeuten und motivisch zu zerkleinern, als er weitaus mehr Wert darauf legte, größere melodische Zusammenhänge zu formen durch kleinste motivische Substanz, die oftmals einem Werk als Keimzelle vorangeht. Arnold Schönberg, der Zwölftöner, nannte dieses Kompositionsverfahren „entwickelte Variation“ (und benutzte es selbst).

Diese motivischen Beziehungen innerhalb eines Werkes schließen das Ganze zusammen, bilden eine geschlossene Form. Brahms gewann darüber hinaus seine Spannungsfelder aus wirklichen Raumbeziehungen, gegensätzlichen musikalischen Parametern, nicht so sehr aus kontrastierenden Themen in der Art seiner Vorgänger. Er setzte hoch und tief gegeneinander, weit und eng, dicht und locker, kammermusikalische Elemente gegen orchestrale Ballungen und heroisches Pathos gegen lyrische Versonnenheit. Er mischte Gefühle und Empfindungen, benutzte ebenso volksliedhafte Einfachheit wie kunstvolle



Ausdruckskraft. Brahms baute sein Sinfoniegebäude als planender Architekt. Solche innere Haltung machte ihn doch wieder zum Klassiker, mag seine Tonsprache noch so unklassisch anmuten. Er suchte die Ausdrucksdichte und Formstrenge von Beethoven, eine zuchtvoll-gebändigte, und erreichte sie. Aber er offenbarte sich zuweilen auch in verträumt-romantischen Wendungen seiner Melodik, in einer breit ausschweifenden Harmonik und in einem warmen, feingetönten Orchesterklang, immer maßvoll, nie aus Selbstzweck. Doch ließ er sich niemals zu weichlichem Schwelgen verleiten, ging aber auch jeder hochtönend-auftrumpfenden Dramatik aus dem Weg. Klarheit war sein Prinzip, durchsichtig seine Setzweise und doch gesättigt, warm sein Ton, gelegentlich herb, niemals überhitzt. Es ist eine Musik aus dem Herzen, die sich an die Erlebniskraft des Hörers wendet und nicht allein an die Sinne. Brahms lauschte auf die Seele des Menschen und gab ihr Gestalt. Und wir erkennen – nicht erst seit heute – in den seherischen Worten, mit denen Robert Schumann den damals zwanzigjährigen Künstler in die Welt schickte, die glückliche Erfüllung einer Prophezeiung: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geisterwelt bevor“ („Neue Bahnen“ in: Neue Zeitschrift für Musik vom 28. 10. 1853).

Wohlgeordnet verläuft der Weg, den Brahms als Komponist genommen hat. Klavier-, Kammermusik und Lieder stehen am Beginn, haben ihn Zeit seines Lebens immer begleitet, größere Orchesterwerke kamen in der Mitte seines Lebens hinzu, und gegen Ende seines Schaffens waren es wieder mehr die kleineren Formen, die er bevorzugte. Die Kammermusik war sein Laboratorium. Hier suchte und fand er seine Möglichkeiten, Kompositionstechniken zu erproben, zu verdichten und zu verfeinern. Brahms war immerhin

Ausführungsdauer:
ca. 17 Minuten

Ausführungsdauer:
ca. 13 Minuten

Klarheit als Prinzip –

kein weichliches Schwelgen,

keine auftrumpfende Dramatik –

eine Musik aus dem Herzen

schon ein Vierziger, als er seine erste Sinfonie (1876) fertigstellte. Vorher hatte er sich an zwei Orchesterserenaden (1860) ausprobiert, sozusagen als Vorstufen für seine sinfonische Arbeit. Er zögerte, verweigerte sich, hatte Selbstzweifel und ging doch immer weiter auf seinem selbstgewählten Weg. So kehrte er auch immer wieder zum Lied zurück, zum klavierbegleiteten Sologesang oder zu Duetten und Quartetten mit Klavierbegleitung, aber auch zum Chorgesang. Doch letzteres war ursprünglich nicht gerade sein erwähltes Ziel, ist in seinen Anfängen eher aus biographisch bedingten Umständen zu erklären, seiner Anstellung als Chorleiter am Detmolder Fürstenhof (1857) und seinen weiteren, wenn auch recht kurzzeitigen Tätigkeiten in Hamburg und Wien mit ähnlichen Aufgaben. Der Chorgesang wurde für den Komponisten dann aber doch zur höchsten Steigerung des Singens überhaupt. Nach einigen Werken für Frauen-, Männer- und gemischte Chöre entstanden mehr oder weniger zeitgleich zwei wirklich große chor-sinfonische Kompositionen „Rinaldo“ (nach Goethe) – in der Hauptsache 1863 geschrieben, fertiggestellt aber erst 1868 – und „Ein deutsches Requiem“. Letzteres war zwar schon 1857 begonnen, aber erst 1865, nach dem Tode seiner Mutter, wieder aufgegriffen und vollendet worden. Bis 1882 komponierte Brahms dann noch weitere sechs größere Chorwerke, allerdings nicht mehr in diesen Dimensionen, sagte dieser Gattung dann aber doch endgültig ade.

Aber – wie gesagt – Brahms wollte Sinfonien komponieren und mühte sich damit ab, erst noch andere Orchesterstücke zu schreiben, als Vorübungen sozusagen. Denn als ein späterer Nachfahre seines Kollegen im Geiste, Beethoven, diesem „Riesen“, wie Brahms ihn ehrfürchtig nannte, war er recht kleinmütig und schreckte lange vor der gewaltigen Aufgabe zurück, jemals selbst eine Sinfonie komponieren zu können. So entstand neben den beiden großartigen Serenaden auch



ein Orchesterwerk, in dem es dem Komponisten erstmals gelang, seine ureigene Sprache zu finden, die sogenannten **Haydn-Variationen**.

Brahms hatte 1870 in einer Bläsermusik, dem Divertimento B-Dur (Hob. II: 46) von Joseph Haydn, ein Thema („Chorale St. Antoni“) gefunden, das ihm geeignet erschien, daraus ein Variationswerk für großes Orchester zu machen. Das Original ist besetzt mit je zwei Oboen, Hörnern, Fagotten und einem Serpent, ein ursprünglich schlangenartig gewundenes Baßinstrument (Baßzink), das mit Baßposaunenmundstück angeblasen wurde. Wenn Haydn seinerzeit mit seinem Bläser-Divertimento, einer sogenannten „Feldpartita“, durchaus dazu beigetragen hat, was dem Anspruch einer geselligen Unterhaltungsmusik entsprach, so hat Brahms daraus „große“ Musik gemacht, eine Musik voller Anspruch und Wertgefühl.

Nach „Rinaldo“ und dem „Deutschen Requiem“ hat Brahms kein Chorwerk von gleichem Ausmaß mehr geschrieben. Er bevorzugte jetzt kleinere Gebilde, verdichtete sie aber so stark in ihrem Ausdrucksgehalt, daß sie trotz ihrer Kürze machtvoll wirken. Im Herbst 1869 komponierte Brahms erneut einen Goethetext, des Dichters Eindrücke von einer „Harzreise im Winter“, die sogenannte **Altrhapsodie op. 53**. Brahms verwendete allerdings nur Teile des Gedichtes, wählte die ihn besonders berührenden Strophen aus, düstere Bilder, Reflex auf die Werther-Problematik, wahlverwandtschaftlich empfunden. Sie erzählen vom einsamen Wanderer in winterlicher Gebirgsöde, von tiefer seelischer Erschütterung, von Verlassenheit und Weltschmerz, aber dann auch im inbrünstigen Bittgesang von aufkeimender Hoffnung. Im „Rinaldo“ stand noch eine Tenorstimme dem Männerchor gegenüber, jetzt führt uns ein dunkler Alt in die Einsamkeiten von Natur und Seele. Und wieder antworten Männerstimmen. „Die musikalische Gliederung entspricht den

Aufführungsdauer:
ca. 17 Minuten

Aufführungsdauer:
ca. 13 Minuten

Goetheschen Strophen. Doch vermag die Musik in großem Bogen, der inneren Dynamik der Dichtung folgend, den Weg von der Ichbezogenheit, von der Isolation des Einzelnen, zum Gebet, zum verhaltenen Hymnus zu spannen. Am Ende fühlt sich das Individuum aufgehoben in der Geborgenheit einer Gemeinschaft. Dunkel und schwer und dissonant gespannt führt das Orchester in die Szene ein. Rezitativisch und abgerissen deklamiert die Frauenstimme die Ausgangslage. In der zweiten Strophe festigen sich die Konturen zu ariosem Gesang. Die Musik wird wärmer, die Klage findet ihren ganz subjektiven Ausdruck durch das Schwanken zwischen Sechsviertel- und Dreihalbe-Takt. Erst mit der dritten Strophe, die zugleich den tonartlichen Wandel von c-Moll zum freundlichen C-Dur vollzieht, gewinnt Liedhaftes die Oberhand. Sehr spät schaltet sich der vierstimmige homophone Männerchorgesang ein. Trost und Frieden breiten sich aus. Schmerz und Qual sind überwunden. Der ‚Vater der Liebe‘ breitet seine Arme aus und nimmt ihn auf, den Verzweifelten. Fast möchte man meinen, daß mit dieser Lösung des inneren Konflikts die Erlösung von irdischen Nöten erreicht ist. Stärker als es die Dichterworte vermögen, entläßt die Musik den Hörer in ein Gefühl umfassenden Friedens“ (Johannes Forner).

Brahms nannte sein Werk ein „Postludium zu des Verfassers Liebesliedern op. 52“, meinte also einen herbstlichen Abgesang zu der im Sommer 1868/1869 entstandenen unbeschwerten Walzerfolge. Er sah darin aber auch einen „Brautgesang für die Schumannsche Gräfin“, womit Roberts und Claras vierundzwanzigjährige Tochter Julie, vom Komponisten tief verehrt und von fortschreitender Tuberkulose gezeichnet, gemeint war. Clara Schumann empfand das Werk denn auch als „Aussprache eines eigenen Seelenschmerzes“ und fragte sich, ob „er sie wirklich lieb gehabt“ habe, fügte schließlich bekümmert hinzu: „Spräche er doch ein mal nur so innig in Worten!“



Brahms hat seine „Altrhapsodie“ selbst erstmals in Dresden vorgestellt. Am 5. März 1884 war er zum wiederholten Male Gast der Mannsfeldtschen Kapelle, diesem Orchester im Gewerbehaus, aus dem sich später die Dresdner Philharmonie entwickeln sollte. Er spielte selbst sein 1. Klavierkonzert d-Moll, auch eine Dresdner Erstaufführung, dirigierte den Schlußchor aus der „Rinaldo“-Kantate und die „Altrhapsodie“ mit der „Liedertafel“, einem Männergesangsverein, und der seinerzeit weit bekannten Altistin Hermine Spies als Solistin. Es soll ein großer Erfolg gewesen sein, denn eine Kritik vermeldete: „Brahms ward im Laufe des Abends vielfach glänzend ausgezeichnet, und als er nach Schluß des Concerts stürmischem Hervorruf Folge gebend, nochmals auf dem Podium erschien, begrüßte ihn das Orchester mit einem dreimaligen Tusch.“

Die seinerzeit weithin berühmte französische Mezzosopranistin Pauline Viardot-García, eine wegen ihres enormen Stimmumfangs als „Jahrhundertstimme“ bezeichnet, u. a. Widmungsträgerin von Schumanns „Heine-Zyklus“ und erste Interpretin der Dalila (Saint-Saëns, Samson und Dalila), sang die „Altrhapsodie“ zur Uraufführung am 3. 3. 1870 in Jena.

In der Tradition der
Musiksprache des
19. Jahrhunderts faßte er
ein Zeitalter zusammen

Edward Elgar



Edward Elgar;
Aquarell von Percy
Anderson (1915)

Es schien lange Zeit, als sei es in England nach Henry Purcells Tod (1695) unmöglich geworden, kompositorische Leistungen von internationalem Ansehen hervorzubringen. Zweihundert Jahre sollten vergehen, ein Zeitraum, in dem durchaus andere Künste erblüht waren und selbst das bürgerliche Musikleben sich zu beachtlichen Höhen entwickelt hatte, bevor ein englischer Komponist von sich solche Reden machte, die ihn weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt werden ließen: Edward (William) Elgar. So hat er wirkliche übernationale Bedeutung erlangt, mehr



noch, sein Name steht seither für die englische Musik schlechthin. Sein Ruhm als nationale „Institution“ – erreicht zu Beginn seiner zweiten Lebenshälfte – aber steht in deutlichem Kontrast zur Lebenswirklichkeit seiner frühen Jahre.

Er wuchs als später Repräsentant der ausgehenden viktorianischen Epoche – Zeitgenosse von Edward VII. und George V. – in einfachen Verhältnissen auf. Als Sohn eines Musikalienhändlers und Organisten war er schon früh mit der Musik vertraut und erlernte eine Reihe von Instrumenten autodidaktisch. Nachdem Elgar bereits als Zwölfjähriger mit kleineren Werken kompositorisch hervorgetreten war, gelang ihm doch erst relativ spät der Durchbruch zu öffentlicher Anerkennung. Als Nachfolger seines Vaters im Organistenamt an der katholischen Kirche in Worcester (1885 – 1889) lebte er nach der Heirat (1889) mit seiner Klavierschülerin Caroline Alice Roberts zunächst sehr zurückgezogen auf seinem Landsitz Malvern, als Komponist nur wenig beachtet. Dort entstanden aber zwischen 1892 und 1899 jene Vokal- und Orchesterwerke, die Elgar schließlich Anerkennung brachten. Als er 1897 offiziell beauftragt wurde, für die Feierlichkeiten zum 60jährigen Regierungsantritt der Königin Victoria Festmusiken zu schreiben, war sein Name schon bekannt und wurde auch in London mit Achtung genannt. Doch erst zwei großangelegte Werke, die „Enigma“-Variationen (1899) und das Oratorium „The Dream of Gerontius“ (1900), sorgten dafür, daß er zum angesehensten Komponisten seines Landes avancierte. Über den Beifall des Publikums hinaus wurden ihm zahlreiche Ehrungen, Ehrendoktorwürden und der Adelstitel zuteil für ein Schaffen, das in der Folgezeit mit Werken wie zwei Sinfonien, einem Violinkonzert, der Shakespeare-Studie „Falstaff“ und dem Cellokonzert seinen Höhepunkt erreichen sollte. Der Tod seiner Frau im Frühling 1920 stürzte Elgar in einen Zustand melancholischer Apathie. Von Krankheiten gezeichnet, vermochte

geb. 2. 6. 1857
in Broadheath bei
Worcester;
gest. 23. 2. 1934
in Worcester

als Musiker und
Komponist Autodidakt

1885 – 1889
Organist (als Nachfolger
seines Vaters) in
Worcester, lebte danach
als freier Komponist
auf dem Lande

1897
Festkompositionen zum
60jährigen Regie-
rungsjubiläum der
Königin Victoria

1904
Verleihung des persön-
lichen Adels

1924
Master of the King's
Music

1931
Verleihung des erbli-
chen Adels

Edward Elgar

er seinen vierzehn letzten Lebensjahren keinen bedeutenden schöpferischen Impuls mehr abzugewinnen. Er starb 1934, in dem tragischen Jahr der modernen englischen Musikgeschichte, das außer seinem auch noch Frederick Delius' und Gustav Holsts Tod brachte.

Im wesentlichen war Elgar als Komponist Auto-didakt. Er wendete seine Aufmerksamkeit den als „fortschrittlich“ geltenden Richtungen auf dem Kontinent zu und „wurde zu einem Form-, Klang- und Satzkünstler, der es an Avanciertheit und Raffinement mit dem etwas jüngeren Richard Strauss aufnehmen konnte. Obgleich seine Musik in ihren strahlenden Gründerzeit-Aspekten einiges vom weltläufig-grandiosen Lebensgefühl der viktorianischen Epoche widerspiegelt, darf man auch nicht vergessen, daß Elgar als Katholik im anglikanischen England auch etwas Außen-seiterisches hatte. In vielen Werken (nicht nur in den subtilen Oratorien) manifestierten sich auch Züge von Verinnerlichung und aristokratischer Zurückgezogenheit“ (Hans-Klaus Jungheinrich). Einige seiner Werke aber haben die Welt wirklich erobert. Dazu gehört z. B. sein Violinkonzert h-Moll op. 61 (1909/10). Breit angelegt (mit 50 Minuten fast so lang wie das von Max Reger!), von sinfonischem Zuschnitt, steht es ganz in direkter Nachfolge von Johannes Brahms und kann zugleich zu den leidenschaftlichsten Werken des Briten gezählt werden. Auch seine beiden Sinfonien gehören zu den großen Werken ihres Genres. Hier zeigt sich der Komponist vor allem als Meister der Orchestrierungskunst. Arthur Nikisch nannte die 1. Sinfonie „Brahms' Fünfte“! Und dann sind da noch die fünf Märsche „Pomp and Circumstance“! Ein eingängiges, pathetisches Thema des ersten Marsches wurde von Arthur Benson mit dem Text „Land of Hope and Glory“ versehen und avancierte zur inoffiziellen Nationalhymne der Engländer. Man hört es allerorten, sogar in Wunschkonzerten außerhalb der Insel. Auf die gesamte Elgar-Rezeption bezogen erwie-



sen sich diese – und zahlreiche andere – Orchester­märsche nicht unbedingt zum Vorteil: Ihre Dominanz verstellte vielfach den Blick auf die komplexeren Orchesterwerke.

Elgar hatte keine Schüler und keine wirklich stilistischen Nachfolger. Ähnlich wie Bach faßte er ein Zeitalter zusammen. Er beschloß sein Leben in einer Ära, die nichts mit seiner romantischen Auffassung vom Künstler als Held und Visionär anfangen konnte. Nach dem Ersten Weltkrieg, diesem großen Einschnitt im Leben der Völker und im Lebensgefühl des Einzelnen, hatten jüngere Generationen wenig Verwendung für seine Musik. Er war, wie viele seiner Zeitgenossen, nicht zuletzt auch Richard Strauss, zu einem Zeitpunkt, als sein Stil sich schon voll ausgebildet hatte, mit der allmählichen Auflösung der traditionellen tonalen Musiksprache aus der Welt des 19. Jahrhunderts konfrontiert worden. Und er hatte sich für die Tradition entschieden und reagierte nur verhalten auf solche neuen Herausforderungen. Die Nostalgie seiner Musik beschert ihr aber heu-

Elgar zusammen
mit seiner Frau
Caroline Alice

Vokalzyklus von glanzvollem Kolorit

und hohem musikalischen Reiz – dunkle

Meeresstimmung, Schlaf und Traum –

Darstellungsmittel für Selbsterforschung

Der stimmungsgewaltigen Altistin Clara Butt (1873–1936), zu einer Institution in England geworden, sagte der weltbekannte Dirigent Thomas Beecham nach, sie sei bei klarem Wetter auch auf der anderen Seite des Kanals noch zu hören.

Aufführungsdauer:
ca. 25 Minuten

te einen dauerhaften Platz in der Tradition, die er selbst so sehr verehrte.

Nach dem großen Erfolg der „Enigma“-Variationen wurde Elgar gebeten, für das Norwich-Festival ein kurzes Choral-Werk zu komponieren. So ganz glücklich fand er den Gedanken nicht, denn ihn beschäftigte ein anderer, einen Vokalzyklus für die junge, erst siebenundzwanzig Jahre alte Clara Butt zu komponieren.

So verfolgte er anfangs verschiedene Projekte, ohne sich sogleich für eines entscheiden zu können. Im Innersten aber drehte sich bereits alles um ein Gedicht seiner Frau Alice, das er bereits 1897 in einer Fassung für Gesang und Klavier vertont hatte: „Im Hafen“. Und so kam er schon bald auf die Idee, einige andere Gedichte zu suchen, die sich mit dem Meer beschäftigten, diesem unendlich weiten und fremdartigen Lebensraum, mit dem das Menschsein jedoch in vielerlei Hinsicht eng verbunden ist. Er fand mancherlei Gedichte, herausragende sogar, doch gerade diese schienen im weniger geeignet: „Es ist besser, die Dichtung weniger bekannter Poeten in Musik zu setzen, als die aus der ersten Reihe, denn die meisten unsterblichen Verse“, meinte er, „sind bereits Musik“. Sein Augenmerk bei der Auswahl galt sowohl der inhaltlichen Gleichniskraft als auch der bildhaften Anregung für die musikalische Idee. Nur dies sollte zählen. Im August 1899 war sein Zyklus, bestehend aus fünf Nummern, fertig. Er nannte ihn *Sea Pictures* (Meeresbilder). Die Uraufführung mit Clara Butt fand am 5. Oktober 1899 in Norwich statt und brachte dem Komponisten einen unmittelbaren Erfolg.

Wie sehr er, der eigentliche Autodidakt, das Orchester zu behandeln, dem Instrumentarium Farben und Klänge zu entlocken verstand, hatte er bereits früher bewiesen, vor allem mit seinen „Enigma“-Variationen. Und auch mit der Führung von Gesangstimmen hatte er bereits in Lied- und Chorvertonungen genügend Erfahrungen gesammelt, die er nur wenig später in seinem



großen Oratorium „The Dream of Gerontius“ zur Vollendung führen sollte. So entstand jetzt ein völlig ausgereiftes Meisterwerk, ein bildhaft wirkender Vokalzyklus in glanzvollem Kolorit und von hohem musikalischen Reiz. Hier benutzte er die dunkle Meeresstimmung als Darstellungsmittel für eine förmliche Selbsterforschung, in der Schlaf und Traum eine wichtige Rolle spielen. Ein wenig mag diese Elgarsche Komposition an Berlioz' „Les nuits d'été“ (Sommernächte) erinnern, weniger stilistisch als mehr in der Weise, wie Natur und Leben, Bild und Gemüt aufeinander abgestimmt sind. Allerdings sollte dieses Werk Elgars einziger orchestral begleiteter Liedzyklus bleiben, was keineswegs den Wert schmälert. Immerhin gehört diese Komposition längst zu den am meisten aufgeführten Werken Elgars, war aber seltsamerweise in den Programmen der Dresdner Philharmonie noch niemals präsent.

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

Joachim Zimmermann
Geigenbaumeister

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

St. Petersburg – äußerst anregende
Metropole für den hochbegabten
und freizügig experimentierenden
jungen Pianisten und Komponisten

Im allgemeinen merkt man keinem Menschen an, wohin ihm eine geniale Begabung hätte führen können, wäre er nur zur rechten Zeit am richtigen Ort gewesen und wäre ihm eine solide Ausbildung zuteil geworden. Der noch junge **Sergej Prokofjew** aber gehörte zu den begnadeten Menschen, denen das Leben ein solches Glück beschieden hatte, alles für seine künftige Berufslaufbahn Notwendige vorzufinden. Er durfte in St. Petersburg studieren. Diese Stadt, politische Metropole Rußlands, war der kulturelle und geistige Mittelpunkt des Riesenreiches an der Schwelle zur Moderne, weitaus mehr als Moskau eingebunden in das System des europäischen Kulturbetriebs. War auch ein öffentliches Konzertleben, wie es in den großen europäischen

Sergej Prokofjew am
Klavier (1910)



Sergej Prokofjew

Städten seit langem bestand, erst im Entstehen begriffen, so existierten doch schon längere Zeit eine „Kaiserliche Russische Musikgesellschaft“ und die Hofkapelle des Zaren, seit 1862 auch ein Konservatorium, gegründet von Anton Rubinstein, dem namhaften Pianisten. Um die Jahrhundertwende aber belebte sich die Musikszene für eine breite Öffentlichkeit, gefördert von einzelnen Mäzenen. Neben dem national orientierten Musikverleger Mitrofan Beljajew und seinen 1885 gegründeten „Russischen Sinfoniekonzerten“ veranstaltete beispielsweise der einstige Liszt-schüler Alexander Siloti seit 1903 eine eigene Konzertreihe, die mehr der westeuropäischen Musik gewidmet war. Er engagierte bedeutende Dirigenten, Virtuosen und Sänger aus aller Welt.

geb. 11.(23.) 4. 1891
in Sonzowka (Ukraine);
gest. 5. 3. 1953
in Moskau

1904 – 1914
Studium am Peters-
burger Konservatorium:
Komposition bei A. Lja-
dow, Instrumentation
bei N. Rimski-Korsakow,
Klavier bei A. Jessi-
powa, Dirigieren bei
N. Tscherepnin

1914
Londonreise

1918
Emigration, Amerika
und zeitweilig längere
Aufenthalte in Europa

1923
Paris, erneute
Zusammenarbeit
mit Diaghilew

seit 1927
regelmäßige Besuche
der Sowjetunion bis
zur vollständigen
Rückkehr 1936

1936
„Peter und der Wolf“

1948
„Formalismus-
Beschuß“ des ZK
der KPdSU verbunden
mit Angriffen auf
Prokofjew

1951/52
Siebente Sinfonie

Hier war vor allem die neue westliche Musik präsent: Reger und Strauss, Ravel und Debussy. Mehr noch aber als Silotis Konzertunternehmungen fiel für die moderne Musik Rußlands die Tätigkeit von zahlreichen kleinen Musikvereinigungen und privaten Zirkeln ins Gewicht. Die „Abende der zeitgenössischen Musik“ z. B. wurden hauptsächlich getragen von einer Künstlergruppe und deren Kunstzeitschrift („Welt der Kunst“), eine Avantgardebewegung, die sich bewußt der westeuropäischen Moderne öffnete. Prokofjews Lehrer Nikolai Tscherepnin stand dieser Gruppe nahe und förderte damit nicht nur Aufführungen von Werken Schönbergs und beispielsweise der modernen Franzosen, sondern auch Auftritte eigener Landsleute wie Mjaskowski, Strawinsky und schließlich auch Prokofjew. So bot diese Stadt, in der sich ein solcher neuer, weltläufiger, moderner Geist entwickelt und eine eigene Kunstszene etabliert hatte, dem jungen Prokofjew nicht nur ungeheuer viele Anregungen, sondern genügend Möglichkeiten, sich selbst mit etlichen kompositorischen Versuchen vorzustellen. Und das nutzte der hochbegabte Pianist und freizügig experimentierende Komponist. Im Dezember 1908 spielte er sieben neue Klavierstücke, die er später in sein Opus 3 bzw. 4 aufnahm. Diese durchaus neuartig klingenden Klavierkompositionen und sein überragendes virtuoses Klavierspiel erregte außerordentliches Aufsehen. Presseberichten zufolge gehörte er plötzlich „zum äußersten Flügel der Modernisten“, zu einem, der „in seiner Kühnheit und Originalität viel weiter als die zeitgenössischen Franzosen“ geht.

Nun traute sich Prokofjew auch an größere Werke heran, bemerkenswert genug in den traditionellen Gattungen: Sonate, Konzert, Sinfonie, Oper. Als er jedoch mit seinem 1. Klavierkonzert im Jahre 1912 einer breiten Öffentlichkeit entgegentrat, wurde er weit über die Grenzen seiner Heimat als Komponist bekannt und hatte seinen Platz in den Reihen der Avantgarde des russischen



Kulturlebens gefunden. Mit einem Male stand er, noch Konservatoriumsschüler, in einer Linie mit den international avanciertesten Komponisten. Sein schon bald danach entstandenes 2. Klavierkonzert geriet zum Skandal, brachte ihm aber viel Lob unter den Modernisten ein. Immer häufiger tauchten jetzt seine Kompositionen in den Konzertprogrammen auf. Sein Name wurde Teil der Petersburger Salons und Theaterkreise. Und: Sergej Diaghilew, der später in aller Welt hochgeschätzte Ballett-Impresario, begann, sich für ihn zu interessieren. Das war insofern bedeutsam, als dieser Mann, selbst weder Musiker, Maler oder Dichter, auch nicht Tänzer oder Choreograph, sich zum Ziel gesetzt hatte, die russische Kunst, vor allem Musik und Tanz mit seinen „Ballets Russes“ in die Welt zu tragen und sich, wie kaum jemand sonst, für junge, begabte Künstler einzusetzen und sie durch Aufträge zu fördern. Über zwei Jahrzehnte hinweg sollten die Premieren der „Ballets Russes“ zum Brennpunkt der ästhetischen Entwicklung in Europa werden.

Als Prokofjew 1913 erstmals nach Paris reisen durfte und nur um einige Tage die Skandalpremiere von Strawinskys „Le sacre du printemps“ (Frühlingsopfer) versäumte, tröstete er sich mit einer „Petruschka“-Aufführung seines Landsmannes, mit Ravels „Daphnis et Chloé“ und Florent Schmitts „Le Tragédie de Salomé“, mit Werken also, die ihn stark angeregt haben dürften. Vor allem aber traf er auf Diaghilew. Aber erst ein Jahr später, im Sommer 1914, nach Abschluß des Konservatoriums und nur wenige Tage vor dem weltkriegsauslösenden Attentat auf Erzherzog Ferdinand in Sarajewo, begegneten sich beide erneut, diesmal in London. Sie verabredeten ein gemeinsames Projekt. Prokofjew hatte eher den Wunsch, eine Oper zu schreiben, doch mit Diaghilew konnte es nur ein Ballett werden. Man einigte sich über ein Sujet aus der slawisch-vorchristlichen Mythologie. Prokofjew machte sich sogleich an die Komposition der Musik zum Ballett „Ala und Lolly“.

Diaghilew, seit 1906 bereits als Vermittler russischer Kunst im westlichen Ausland unterwegs, reiste seit 1909 mit seinem „Russischen Ballett“ durch Europa und Amerika und erlangte innerhalb kürzester Zeit Weltruhm. Er arbeitete z. B. mit Strawinsky zusammen, dessen Ballettkompositionen anfangs Diaghilews Truppe nachhaltige Erfolge in Paris bescherten und beauftragte weitere hoffnungsvolle Komponisten mit neuen Werken, darunter Satie, de Falla, Poulenc, Auric und fand schließlich auch bei anderen Künstlern wie Cocteau als Autor und den namhaften Malern wie Picasso, Matisse, Rouault, Utrillo, Chirico aufgeschlossene Partner.



Prokofjew (Mitte) mit Diaghilew (stehend) bei einer Probe (1921); Zeichnung von Michail Larionow (vorn sitzend)

Die Handlung geht auf alte skythische Sagen zurück (Skythen: Reitervolk aus grauer Vorzeit, das als Nomaden in Gegenden um das Kaspische Meer lebte): Die Skythen verehren den Sonnengott Weles und Ala, die Göttin des Frühlings. Der aus der Finsternis kommende Tschuschbog aber, der Todesgott, will in der Dunkelheit mit Hilfe böser Mächte das Standbild Alas rauben. Der junge Krieger Lolly tritt ihm entgegen, gerät aber im Zweikampf mit dem Dieb in Lebensgefahr. Rechtzeitig erscheint Weles im blendenden Sonnenglanz. Die Strahlen der aufgehenden Sonne töten den bösen Tschuschbog.

Die Musik dieses Balletts ist deutlich vom Strawinsky des „Sacre“ angeregt. Mit ihren „barbarischen“ Rhythmen, schneidenden Klängen und Klangballungen beschwört sie musikalisch ein fesselndes Bild einer blutig-heroischen Vergangenheit herauf. Diaghilew bemerkte natürlich so-



fort die stilistische Abhängigkeit zu Strawinsky, und eine „Sacre“-Imitation, nur ein Jahr nach der Uraufführung des Balletts, konnte dem Impresario kaum gelegen kommen. So wurde das Werk nicht aufgeführt, sondern Diaghilew vereinbarte mit Prokofjew die Komposition eines neuen Balletts: „Der Narr“ nach einem russischen Volksmärchen.

Die Musik seines Balletterstlings aber wollte der Komponist nicht verlieren. Er fand sie wert, als reines Orchesterwerk erhalten zu werden und arbeitete sie zu der viersätzigen **Skythischen Suite** um. Dieses Werk wurde somit die erste großangelegte Orchesterkomposition des jungen Komponisten, und es erstaunt festzustellen, mit welcher Fertigkeit er den riesigen Orchesterapparat bereits beherrschte (u. a. besetzte er acht Hörner, fünf Trompeten, verstärkte Holzbläser, Klavier, Celesta, Harfe und ein reich bestücktes Schlagwerk) und mit einer farbenreichen Klangpalette zu brillieren verstand. Die Uraufführung fand in einem Konzert von Alexander Siloti im Januar 1916 statt und geriet – wie kann es anders sein – zum Skandal. Allerdings hielten sich Entrüstung und Enthusiasmus die Waage. „Nach der Suite erhob sich im Saal der gleiche ungeheure Lärm wie nach der ersten Aufführung des Zweiten Klavierkonzerts in Pawlowsk, nur daß hier die ganze Musikwelt von Petrograd vertreten war. Glasunow ... geriet außer sich und stürzte, von dem Sonnenaufgang entsetzt, acht Takte vor dem Schluß aus dem Saal. Die Ausdrücke, in denen sich der Direktor des Konservatoriums über das neue Werk ausließ, waren nicht gewählt ... Der Mann an der Pauke hatte das ganze Fell seines Instruments durchgeschlagen, und Siloti versprach, es mir zum Andenken zuzuschicken“, berichtete Prokofjew in seiner Autobiographie. Schon kurze Zeit später setzte sich das Werk regelrecht durch, wurde vielerorts, auch im Ausland, aufgeführt und gehört heute fraglos zu den bedeutendsten Schöpfungen Prokofjews.

Aufführungsdauer:
ca. 26 Minuten

Kontrastreiche Instrumentierung,

rauschende Klangfülle, „barbarische“ Rhythmen

gegen lyrische Melodik zur Charakterisierung

einer sagenhaften Vergangenheit

Skythische Suite

Zur Musik

1. SATZ
Die Anbetung
von Weles und Ala

Der erste Satz ist eine Art ekstatischer Huldigungstanz, in dem sich grelle Klangfarben und beschwörend wirkende Motorik verbinden. Kontrastierend dazu erscheint ein Mittelteil mit lyrischer Flötenmelodik, geprägt von Orientalismen über wiegenden Rhythmen von Celesta und Harfe.

2. SATZ
Tschuschbog und der
Tanz der bösen Geister


Im zweiten Satz wird das von acht Hörnern vortragene Tschuschbog-Motiv zu wilder Steigerung geführt: grausam-mechanische Rhythmen, ein wilder, barbarischer Tanz mit kurzatmigen Melodiefetzen und motorisch-stampfender Bewegung.

3. SATZ
Die Nacht

Mit impressionistischen Mitteln gelingt es dem Komponisten, eine Nacht-Stimmung über eine Steppenlandschaft auszubreiten, auch wenn schließlich Alarmrufe sowie das Tschuschbog-Thema die zarten Holzbläserkantilenen stören und die träumerischen Klänge unterbrechen.

4. SATZ
Lollys Marsch und die
Sonnen-Prozession

Im betörend-klangvollen Finale lösen sich immer wieder phantastische Episoden von tänzerischem oder marschartigem Charakter ab, bis schließlich der Höhepunkt erreicht wird im ergreifenden, dynamischen Bild des Sonnenaufgangs – Symbol einer neuen Welt des Lichtes. Das musikalische Geschehen schwillt zu riesiger Klangfülle an, immer mehr Instrumentengruppen werden einbezogen. Über allem schwebt der Ton von fünf Trompeten, die Klanggestaltung eines eindrucksvollen Naturbildes mit einer faszinierend-befreienden Schlußwirkung.


 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

*Stets etwas
BESONDERES*



BISTRO CAFÉ AM SCHLOSS

Eine empfehlenswerte Adresse für edle Tropfen,
köstliche Speisen und wohltuende Atmosphäre:

Schloßstraße 7/9
01067 Dresden
Telefon 03 51/4 95 11 54

täglich geöffnet von 8 bis 24 Uhr

Altrhapsodie nach Goetheversen

Vokalzyklus Sea-Pictures (Meeresbilder)

– deutsch von Wilhelm Henzen

Altrhapsodie

Fragment aus Goethes „Harzreise im Winter“

Aber abseits, wer ist's?
In's Gebüsch verliert sich sein Pfad,
Hinter ihm schlagen
Die Sträucher zusammen,
Das Gras steht wieder auf,
Die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilet die Schmerzen
Dess, dem Balsam zu Gift ward?
Der sich Menschenhaß
Aus der Fülle der Liebe trank!
Erst verachtet, nun ein Verächter,

Zehrt er heimlich auf
Seinen eig'nen Wert
In ung'nügender Selbstsucht.

Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
Seinem Ohre vernehmlich,
So erquicke sein Herz!
Öffne den umwölkten Blick
Über die tausend Quellen
Neben dem Durstenden
In der Wüste.

SEA-PICTURES – SONG-CYCLE

MEERESBILDER – VOKALZYKLUS

1. Sea Slumer-Song

Roden Noel

1. Des Meeres Schlummerlied

Sea-birds are asleep,	Seevogel schlief ein,
The world forgets to weep,	Die Welt ruht ohne Pein,
Sea murmurs her soft slumber-song ...	Sanft klingt des Meeres Schlummergefang,
On the shadowy sand	Wo mit schattigem Strand
Of this elfin land;	Liegt dies Elfenland;
„I, the Mother mild,	„Ich, die Mutter lind,
Hush thee, O my child,	Wiege Dich, mein Kind.
Forget the voices wild!	Daß die Ruh' Dein Herz gewinnt!
Isles in elfin light	Zart umschleiert stehn
Dream, the rocks and caves,	Marmorklippen hehr,
Lull'd by whisp'ring waves,	Inseln zauberschön,
Veil their marbles bright,	Rings umspielt vom Meer.
Foam glimmers faintly white	Weißer Schaumesflocken wehn
Upon the shelly sand	Wohl über den Muschelsand
Of this elfin land;	Her ins Elfenland.
Sea-sound, like violins,	Wie zarter Geige Klang
To slumber woos and wins,	Beschwichtigt Seegesang,
I murmur my soft lumber-song,	Er lullet ein, was bö's und bang
Leave woes, and wails and sins,	In Deine Seele drang.
Ocean's shadowy might	Meeres dunkle Macht
Breathes good-night,	Hauchet: Gute Nacht!
Good-night!“	Gute Nacht!“

Texte der Vokalwerke



DRESDNER
PHILHARMONIE

2. In Haven (Capri)

Caroline Alice Elgar

2. Im Hafen (Capri)

Closely let me hold thy hand,Laß mich halten Deine Hand,
Storms are sweeping sea and land;Sturm geht über Meer und Land,
Love alone will stand.Liebe nur hält stand.

Closely cling for waves beat fast,Schmiege' Dich an, wenn schaumbesät,
Foam-flakes cloud the hurrying blast;Tosend her die Welle weht,
Love alone will last.Liebe nur besteht.

Kiss my lips and softly say:Küssend sollst Du mir gestehn:
„Joy, seaswept my fade today;„Jede Wonne mag verwehn,
Love alone will stay.“Liebe muß bestehn.“

3. Sabbath Morning at Sea

Elizabeth Barrett Browning

3. Sabbathmorgen auf dem Meer

The ship went on with solemn face: ...Das Schiff, so feierlich, fuhr ab.
To meet the darkness on the deep,Noch lag des Morgens Dunkelheit
The solemn ship went onward.Gebreitet auf dem Meere.
I bowed down weary in the place;Ich saß und schaute matt hinab;
For parting tears and present sleepDenn Scheideweh und Müdigkeit
Had weigh'd mine eyelids downward.Gab meinen Lidern Schwere.

The new sight, the new wondrous sight! ..Der Anblick wie herrlich und groß!
The waters around me, turbulent,Die tosenden Wasser rund um mich,
The skies, impassive o'er me,Der stille Himmel oben,
Calm in a moonless, sunless light,Der, ob auch mond- und sonnenlos,
As glorified by even the intentIm Voraus wunderbar verkläret sich,
Of holding the day glory!Vom Tag, der kommt, umwoben.

Love me, sweet friends, this sabbath day. .Denkt, Freunde mein, am Sabbathtag!
The sea sings round me while ye roll ...Mir rauscht das Meer. Doch euer Mund
Afar the hymn, unaltered,Singt Hymnen am frommen Orte.
And kneel, where once I knelt to pray, ...Ihr kniet, wo ich voreinst auch lag,
And bless me deeper in your soulMich segnend heißer im Herzensgrund,
Because your voice has faltered.Als mit gestammeltem Worte.

And though this sabbath comes to me ...Und wenn um meinen Sabbath her
Without the stoled minister,Auch keine Priesterstola schwebt
And chanting congregation,Und keine Chöre singen,
God's Spirit shall give comfort. HeMich tröstet Gottes Geist, ja, Er,
Who brooded soft on waters drear,Der ob den Wassern einst geschwebt
Creator on creation.Im Schaffen und Vollbringen.

He shall assist me to look higher,Er hilft mir, daß empor ich seh',
 Where keep the saints, with harp
 and song,Wo mit Gesang und Harfenklang
 An endless sabbath morning,Der Heil'gen ew'ger Sabbath währet,
 And, on that sea commixed with fire, ..Wo sie am Himmelsflammensee
 Oft drop their eyelids raised too long ..Senken den Blick, weil er zu lang
 To the full Godhead's burning.Sich zum Sonnenglanz gekehret.

4. Where Corals Lie
 Richard Garnett

4. Das Land, wo die Korallen glühn

The deeps have music soft and lowDes Meeres Lied ist weich und schön,
 When winds awake the airy spry,Wenn windgeschwellt die Lüfte ziehn,
 It lures me, lures me on to goEs lockt, es lockt mich hinzugehn
 And see the land where corals lie.Ins Land, wo die Korallen glühn.

By mount and mead, by lawn and rill, ...In Berg und Au, am Wiesenquell,
 When night is deep, and moon is high, ...Wenn mir sein Licht der Mond geliehn,
 That music seeks and finds me still, ...Ich hör' das Lied an jeder Stell',
 And tells me where the corals lie.Es sagt mir, wo Korallen glühn.

Yes, press my eyelids close, 'tis well; ...Schließ' mir die Augen, so ist's gut;
 But far the rapid fancies flyDoch wilde Phantasien fliehn
 To rolling worlds of wave and shell, ...Zu Muschelstrand und Wogenflut,
 And all the lands where corals lie.Zum Land, wo die Korallen glühn.

Thy lips are like a sunset glow,Es gleicht Dein Mund dem Sonnen-
 brand,
 Thy smile is like a morning sky.Es scheint Dein Lächeln Licht zu
 sprühn,
 Yet leave me, leave me, let me go,Doch laß mich fort ins ferne Land,
 And see the land where corals lie.Ins Land, wo die Korallen glühn.

5. The Swimmer
 Adam Lindsay Gordon

5. Der Schwimmer

With short, sharp, violent lights madeSo weit die Blicke nach Süden
 vivid,schweifen,
 To southward far as the sight can roam, ...Rings auf der bläulichen Fluten Wall
 Only the swirl of the surges livid,Seh' ich's wie zuckende Lichter streifen,
 The seas that climb and the surfs
 that comb.Seh' Wellenkämme allüberall.
 Only the crag and the cliff to nor'ward, ...Nordwärts gewahr' ich den weißen
 Schimmer

The rocks receding, and reefs flung
 forward,Von steilen Klippen und Felsen immer,
 Waifs wreck'd seawards and wastedSeewärts treiben und strandwärts
 shoreward,Trümmer
 On shallows sheeted with flaming foam. ...Von Schiffen, tanzend in Schaum und
 Schwall.



A grim grey coast and a seaboard ghastly, Wie geisterhaft und wie grau der Strand
liegt,
And shores trod seldom by feet of men – ... Den Menschenfüße nur selten gehen!
Where the batter'd hull and Wo geborsten dort Schiffes Mast
the broken mast lie, und Wand liegt,
The have lain embedded these long
years ten. Lagen sie gebettet der Jahre zehn.
Love! Love! When we wandered Lieb'! Lieb'! Als wir dort gewandelt
here together, beide,
Hand in hand through the sparkling
weather, Gab die Welt lichte Augenweide,
From the heights and hollows
of fern and heather, Alle Hügel grünt von Farn und Heide,
God surely lov'd us a little then. Gott hat uns liebevoll angesehen.

The skies were fairer, the shores So schön der Himmel, der Strand
were firmer – so sicher!
The blue sea over the bright sand roll'd; ... Die See kam blau auf den Sand gerollt.
Babble and prattle, and ripple Schwatzen und Plätschern, Geriesel,
and murmur, Gekicher!
Sheen of silver and glamour of gold. Leuchtend Silber und gleißendes Gold!

So, girt with tempest and wing'd Da kommt's im Sturm mit des Donners
with thunder Schwingen,
And clad with lightning and shod
with sleet, Mit Blitzgefunkel und Regenguß,
And strong winds treading the swift
waves under Die Winde rollen einher und zwingen
The flying rollers with frothy feet. Die Wogen unter den schaum'gen Fuß.
One gleam like a bloodshot Dort am Himmel scheint ein Schwert
sword-blade swims on zu bluten,
The sky line, staining the green
gulf crimson, Rot färbt die Sonne die grünen Fluten,
A death-stroke fiercely dealt by a dim sun .. Ein Todesstreich zuckt aus ihren Gluten,
That strikes through his stormy
winding sheet. Der wehende Schleier durchdringen muß

O, brave white horses! You gather Ihr weißen Rosse, ihr windschnellen
and gallop, Truppen!
The storm sprite loosens the gusty reins; ... Der Sturmgeist lässet Euch freien Zaum!
Now the stoutest ship were the Nun sind stolze Schiffe schwach
frailest shallop wie Schaluppen
In your hollow backs, on your high Auf der Mähne Kamm und des
arched manes. Rückens Schaum.
I would ride as never a man has ridden ... Reiten möcht' ich wie kein Mann geritten,
In your sleepy, swirling surges hidden; Rings von Euren Wirbeln weich umglitten,
To gulfs foreshadow'd through strifes ... Bis ich das Land meines Traums
forbidden, erstritten
Where no light wearies and no love
waned. Wo Liebe thront in sel'gem Raum.

Kunst

und Kultur

brauchen

Förderer

Frank Baumgürtel
Geschäftsführer
Brauhaus am
Waldschlößchen GmbH



Am Brauhaus 8b
01099 Dresden
Tel. 0351/8119912
Fax 0351/8119923

Förderverein

Wie verlief die Entwicklung von der „Societätsbrauerei zum Waldschlößchen“ im Jahr 1836 zum Brauhaus am Waldschlößchen heute?

Die Waldschlößchenbrauerei blickt auf eine beeindruckende Geschichte zurück. Nachdem die Brauerei als älteste deutsche Aktienbrauerei im Jahr 1836, benannt nach dem ehemaligen Jagdschloß des Grafen Marcolini, gegründet wurde, folgten dem Gründungsjahr viele erfolgreiche Jahrzehnte. Millionen von Hektolitern Waldschlößchen-Bier wurden hier gebraut und damals nach nahezu ganz Europa und sogar bis nach Südamerika exportiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde aus der Waldschlößchenbrauerei der „Betriebsteil Nord“ des VEB Getränkekomplexes Dresden, in dem natürlich weiterhin auch das bekannte Dresdner Bier gebraut wurde. 1980 wurde die Bierproduktion auf dem Waldschlößchengelände eingestellt. Danach wurden hier Mineralwasser und Limonade hergestellt. 1992 kaufte die Schörg-huber Unternehmensgruppe aus München das gesamte ehemalige Brauereigelände und baute dann das neue Waldschlößchen-Areal, wie wir es heute kennen. Als Highlight konnte im November 1997 das Brauhaus am Waldschlößchen als Hausbrauerei eröffnet und damit die Brautradition im Waldschlößchen fortgesetzt werden. Mittlerweile haben wir erfolgreiche fünf Jahre hinter uns und können behaupten, daß unser Haus mit seinem Waldschlößchen-Bier wieder seinen festen Platz in der Dresdner Gastronomie eingenommen hat.

Was ist typisch für Ihre Dresdner Gastronomiebetriebe?

Wir betreiben neben dem Brauhaus am Waldschlößchen seit 1995 das Paulaner's im Taschenbergpalais und seit dem vergangenen Jahr den Radeberger Spezialausschank am Dresdner Terrassenufer. Alle Betriebe haben Gemeinsamkeiten. Dennoch hat jedes Restaurant ein ganz spezielles und eigenes Flair. Jede unserer Gastronomien zeichnet sich durch eine urgemütliche, rustikale



DRESDNER
PHILHARMONIE

Einrichtung aus. Darüber hinaus wird in allen Restaurants das Thema Bier zelebriert. Dementsprechend ist die Speisenauswahl gutbürgerlich und zum Haus passend angelegt worden. Von den Eigenheiten der einzelnen Häuser sollte sich jeder selbst überzeugen!

Warum unterstützen Sie die Dresdner Philharmonie?

Die Dresdner Philharmonie ist einer der besten und bekanntesten Klangkörper in Deutschland und insbesondere in unserer Heimatstadt Dresden sehr beliebt. In der Vergangenheit konnten wir schon einige Neujahrskonzerte dieses Orchesters mit dem Brauhaus am Waldschlößchen begleiten. Kunst und Geselligkeit gehören schon immer zusammen. Die Philharmonie und unsere Restaurants stehen untrennbar für Dresden, daher auch unsere Unterstützung.

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

seit 1833

Saxonia
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

5. Außerordentliches Konzert

6. Zyklus-Konzert

6. Außerordentliches Konzert

Vorankündigungen

5. Außerordentliches
Konzert

Sonnabend, 25. 1. 2003
19.30 Uhr
AK/J, Freiverkauf

Sonntag, 26. 1. 2003
11.00 Uhr
AK/V, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

6. Zyklus-Konzert

Sonnabend, 8. 2. 2003
19.30 Uhr
B, Freiverkauf

Sonntag, 9. 2. 2003
19.30 Uhr
C2, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

6. Außerordentliches
Konzert

Donnerstag, 13. 2. 2003
19.30 Uhr
AK/J, Freiverkauf

Sonnabend, 15. 2. 2003
15.00 Uhr
AK/V, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Werkeinführung
MOZART

18.00 Uhr/13.30 Uhr
Klubraum 4
im Kulturpalast, 2. OG

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Tragische Ouvertüre d-Moll op. 81

Konzert für Violine, Violoncello und Orchester
a-Moll op. 102

Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Dirigent

Eliahu Inbal

Solisten

Hanna Weinmeister Violine

Bruno Weinmeister Violoncello

Igor Strawinsky (1882 – 1971)

„Jeu de cartes“ (Kartenspiel) –

Ballett en tres donnes (in drei Runden)

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 g-Moll
op. 22

Sergej Prokofjew (1891 – 1953)

„Romeo und Julia“ – Musik aus dem Ballett

Dirigent

Nikolai Alexeev

Solist

Janis Vakarelis Klavier

KONZERT ZUM DRESDNER GEDENKTAG

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Requiem d-Moll KV 626

Dirigent

Peter Schreier

Solisten

Simone Nold Sopran

Annette Markert Alt

Martin Petzold Tenor

Andreas Scheibner Baß


Chor

Philharmonischer Chor Dresden

Philharmonischer Jugendchor Dresden

Einstudierung

Matthias Geissler und **Jürgen Becker**



DRESDNER
PHILHARMONIKER
ANDERS

Freitag
24.01.2003
20 Uhr



Sax`n Abend

Sax & Sachse

DITTMAR TREBELJAHR – Saxophon
ROLF VON NORDENSKJÖLD – Saxophon
LEIPZIGER SAXOPHONQUARTETT
Bernd Brückner – Sopransaxophon
Karola Elßner – Altsaxophon
Frank Nowicky – Tenorsaxophon
Andre Bauer – Baritonsaxophon
Der besondere Sachse : **RALF HERZOG**

Dittmar Trebeljahr, Klarinettist der Dresdner Philharmonie, mit Rolf von Nordenskjöld und dem Leipziger Saxophonquartett im musikalischen Wettstreit zwischen Saxophon und Sachsen. Besondere Bearbeitungen und Originalkompositionen von der Klassik bis zum Jazz contra – Ralf Herzog.

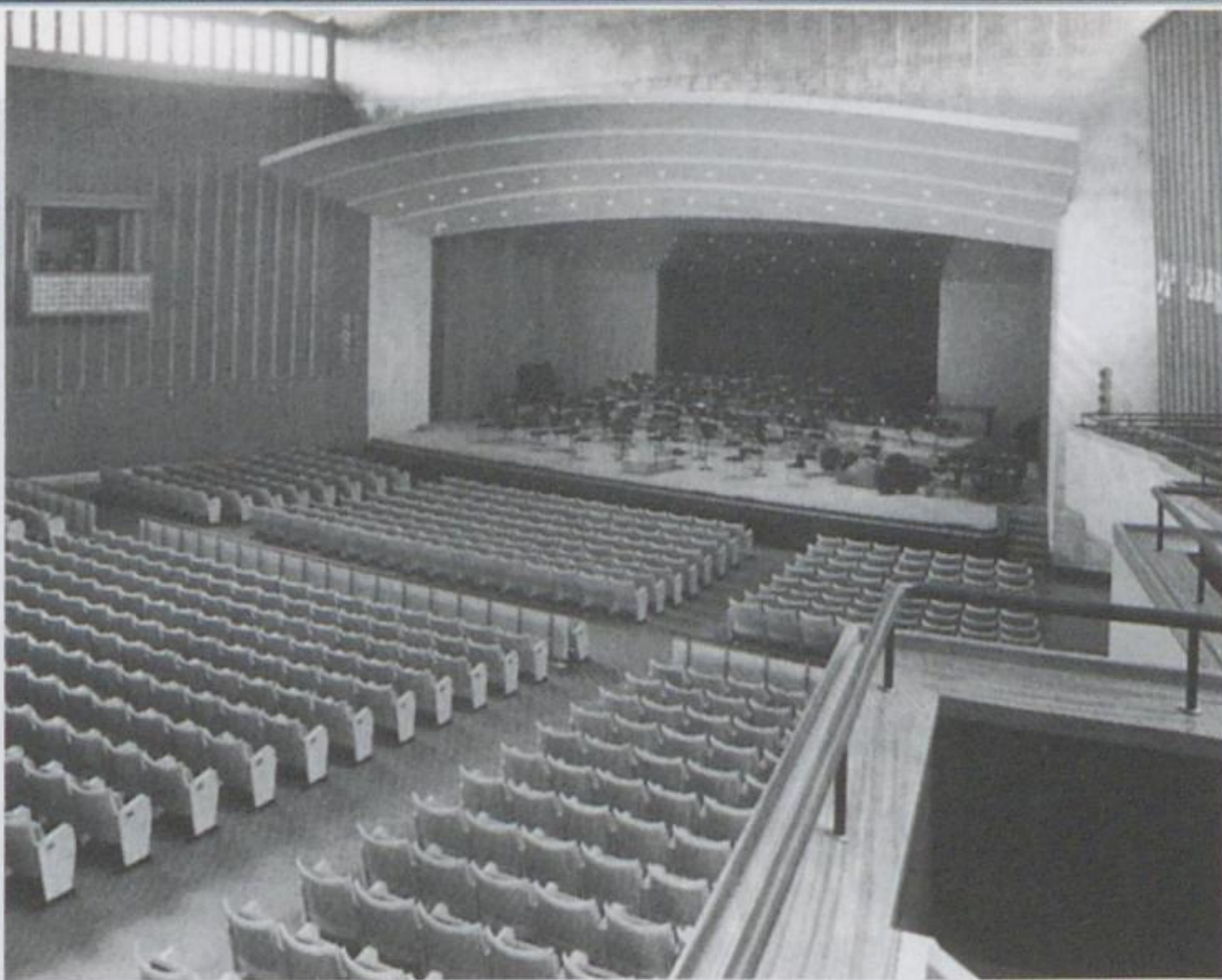
Den Sieger kürt das Publikum!

Deftiges aus Sachsen: Schlachthofgastronomie Robert Gössel.

DRESDEN
ALTER SCHLACHTHOF
CLASSICS

Gothaer Str. 11 (Ecke Leipziger Str.)

K O M M E R Z I E M E T



Tivoli Koncertsal Kopenhagen

Die Konzerthalle bietet 1789 Besuchern Platz, und ihre freundliche und intime Atmosphäre entspricht dem Charakter des Tivoli Unterhaltungsparks der dänischen Hauptstadt. Der Saal nach einem Entwurf von Fritz Schlegel und Hans Hansen wirkt wie ein kleines Theater und scheint damit auch für Musikdrama, Komödie und Musical wie geschaffen. Optisch gefällt er durch fächerförmig gestaltete Seitenwände, durch schlanke, auf jegliches Ornament verzichtende Strukturen und durch sinnvolle Materialkombination aus Gips, Holz, Glas und Asphalt. Der relativ hohe Anteil an Fensterwänden macht den Tivoli Koncertsal sicher zu einer Rarität, er wurde jedoch nicht ohne akustische Probleme erkaufte. Der nachträgliche Einsatz von Glas mit besserer Schalldämmung zählt zu einer ganzen Reihe baulicher Veränderungen, die seit Eröffnung 1956 vorgenommen wurden.

Die Nachhallzeit von 1,3 Sekunden bei voll besetzten Rängen ist recht kurz. Musik klingt hier, wo das Zealand Symphony Orchestra beheimatet ist, dafür sehr warm und intim. Das Saalvolumen ist mit weniger als 13000 Kubikmetern zu klein für große Orchester. Kleinere Klangkörper wiederum liefern zu wenig Energie für ausreichend Seitenschall. Kritiker heben den homogenen Klang hervor, der sich am besten bei Kammermusik oder solistischen Darbietungen entfaltet.

KLEINES LEXIKON RAUMAKUSTIK: TRANSMISSION

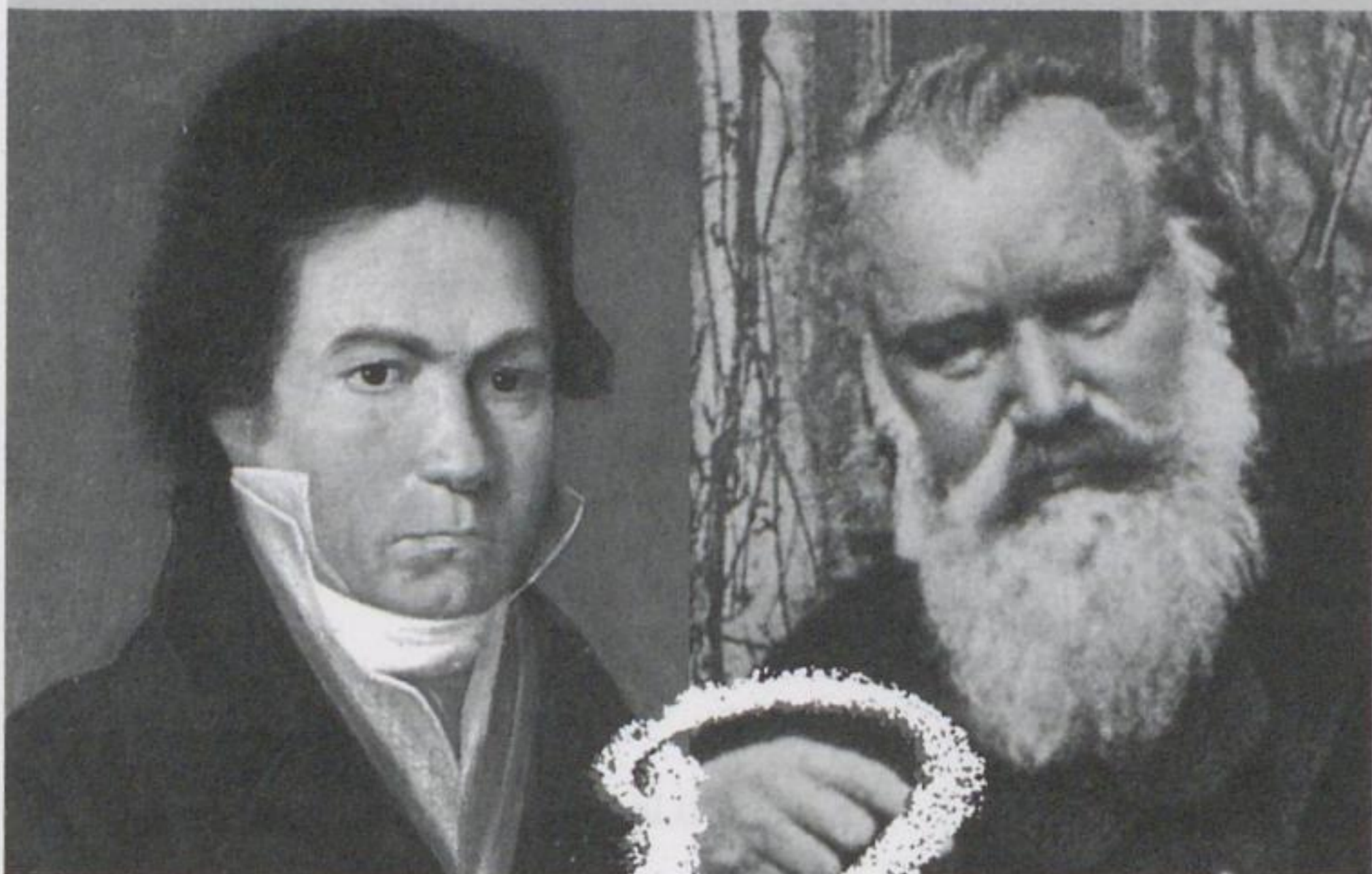
Transmission nennt man die Übertragung von Schall von einem Raum zum anderen, etwa durch Wände oder Fenster hindurch. Es ist einzusehen, daß dieser Effekt auch in Konzertsälen einzudämmen ist. Die Musik sollte im Saal verbleiben; vor allem aber möchte der Konzertbesucher ungetrübten Klanggenuß erleben, ohne störenden Lärm von außen.

NEUER Konzertsaal für Dresden



Philharmoniker-Initiative

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



Die DRESDNER PHILHARMONIE lädt ein zu ihren
BEETHOVEN-BRAHMS-SONDERKONZERTEN
am 22. Februar und am 14. Juni 2003

im Festsaal des Kulturpalastes. Die Konzerte würdigen
den 175. Todestag von Ludwig van Beethoven und
den 170. Geburtstag von Johannes Brahms.

22. Februar 2003, 18.30 Uhr

Ludwig van Beethoven
Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68
(Pastorale)

Johannes Brahms
Violinkonzert D-Dur op. 70

Dirigent
Marek Janowski

Solistin
Julia Fischer Violine

14. Juni 2003, 18.30 Uhr

Ludwig van Beethoven
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur
op. 73

Johannes Brahms
Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Dirigent
Günther Herbig

Solist
Freddy Kempf Klavier

Preise: 26 / 24 / 22 / 18 / 15 €

Für Abonnenten der DRESDNER PHILHARMONIE gilt ein Sonderangebot.

Karten sind am Besucherservice der DRESDNER PHILHARMONIE im Kulturpalast · Montag bis Freitag, 10 – 19 Uhr, an Konzertwochenenden auch Sonnabend, 10 – 12 Uhr · Telefon 0351/4866 306 und 0351/4866 286 Fax 0351/4866 353 · und an allen Vorverkaufskassen erhältlich.

ticket@dresdnerphilharmonie.de · www.dresdnerphilharmonie.de

Kartenservice

Impressum

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 120 424
01005 Dresden

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: Anna Larsson: Ann Braathen Artist
Management, Stockholm; Philharmonischer Chor:
Frank Höhler, Dresden

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

GROHEart®

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



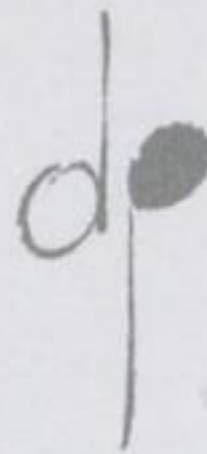
GROHE

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



DRESDNER
PHILHARMONIE

Blumen...

Verehrte Konzertbesucher!

Sie sind sicher enttäuscht, wenn Sie unser Orchester auf einer Bühne ohne Blumenschmuck sehen und die Künstler keine Blumensträuße als Dank erhalten.

Die Verantwortlichen der Landeshauptstadt Dresden haben für den Kulturbereich, damit auch für die Dresdner Philharmonie, so gravierende Budgetkürzungen für das Jahr 2003 angekündigt, daß uns nichts anderes übrig bleibt, als bereits jetzt unsere Ausgaben einzuschränken.

Die Kürzung trifft uns mitten in der Spielzeit. Trotzdem wollen wir versuchen, Ihnen die bis zum Spielzeitende angekündigten Programme Ihrer Konzerte zu bieten.

Auch sind die Planungen für die Spielzeit 2003/2004 nahezu abgeschlossen, die Ausgaben dafür kalkuliert. Wir wollen Ihnen, wie jedes Jahr, im März unsere Konzertschau vorlegen. Dafür hoffen wir auf die Stabilisierung unserer finanziellen Situation, die davon abhängt, wo die Stadt Dresden ihre Ausgabenprioritäten setzt.

Die Philharmoniker selbst versprechen uneingeschränkten Musikgenuß. Für alle begleitenden kostenabhängigen Einschränkungen bitte ich Sie ganz persönlich um Verständnis.

Mit freundlichem Gruß

Dr. Olivier von Winterstein

Dr. Olivier von Winterstein
Intendant

