

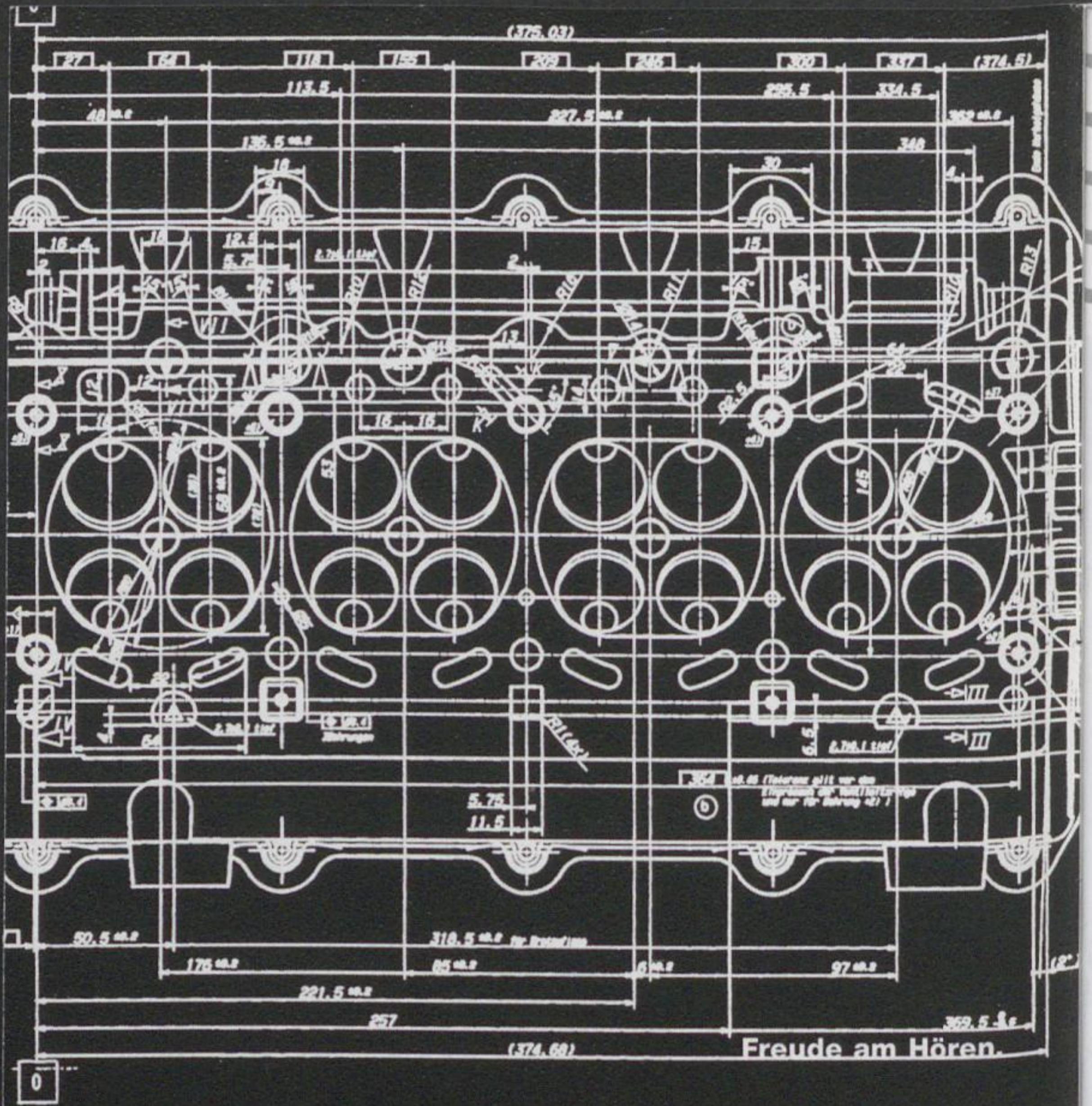
Spielzeit

2002/2003



DRESDNER  
PHILHARMONIE

## 6. Philharmonisches Konzert



Freude am Fahren

BMW Group  
Niederlassung  
Dresden

Dohnaer Str. 99  
01219 Dresden  
Tel. (03 51) 2 85 25 -0  
Fax (03 51) 2 85 25 92  
[www.bmw-dresden.de](http://www.bmw-dresden.de)

[www.heimrich-hannot.de](http://www.heimrich-hannot.de)

Sonnabend

1. Februar 2003, 19.30 Uhr

Sonntag

2. Februar 2003, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes

## 6. Philharmonisches Konzert

Dirigent

**Marek Janowski**

Solist

**Julian Rachlin** Violine



Anton Bruckner;  
Gemälde von  
Ferry Beraton (1889)

# Programm



DRESDNER  
PHILHARMONIE

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Konzert für Violine und Orchester G-Dur KV 216

Allegro

Adagio

RONDEAU Allegro – Andante – Allegretto – Tempo primo

---

PAUSE

---

## Anton Bruckner (1824 – 1896)

Sinfonie Nr. 9 d-Moll WAB 109

Feierlich, Misterioso

SCHERZO Bewegt, lebhaft

Adagio Sehr langsam, feierlich

Weltweit gefragter Violinist  
mit einem eigenen Sommerfestival,  
das Kammermusik  
und Orchesterkonzerte bietet

## Solist



**I**m Alter von 27 Jahren hat sich Julian Rachlin unter den führenden Geigern seiner Generation bereits einen Namen gemacht. Seit 15 Jah-

ren begeistert er das Publikum in den größten Konzertsälen der Welt und wurde mit der begehrten internationalen Auszeichnung für klassische Musiker, dem „Accademia Musicale Chigiana“, bedacht. Zu den Höhepunkten seiner kommenden Engagements gehören unter anderem sein Debüt in der New Yorker Carnegie Hall (Lorin Maazel/Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) und sein Debüt mit den New Yorker Philharmonikern (Lorin Maazel). Zusammen mit dem Pianisten Itamar Golan stehen Auftritte in Wien, Mailand, München, Ham-

burg, Tokyo, Sydney, Melbourne und St. Petersburg auf dem Programm. Außerdem sind zusammen mit Juri Baschmet, Itamar Golan, Mischa Maisky, Mstislav Rostropovitch und Maxim Vengerov Kammermusik-Konzerte geplant. Zu den Höhepunkten der sehr erfolgreichen Auftritte Julian Rachlins zählen u. a. die weltweite Uraufführung des Penderecki-Sextetts mit Rostropovitch und Baschmet im Wiener Musikverein. Nach seinem erfolgreichen Auftritt im Rahmen des Dubrovnik-Festivals im Sommer 2000 erhielt Julian Rachlin Gelegenheit zu einem eigenen Festival, „Julian Rachlin and Friends“, das jeden Sommer eine aufregende Mischung aus Kammermusik und Orchesterkonzerten bietet.

Julian Rachlin wurde in Litauen in einem musikalischen Elternhaus geboren, wuchs in Wien auf und erhielt dort ersten Unterricht, dem sich Studien am Wiener Konservatorium bei Boris Kuschnir anschlossen. Eine frühzeitige internationale Bekanntheit errang er durch den ersten Preis als



„Junger Musiker des Jahres 1988“ beim Eurovisionswettbewerb im Concertgebouw Amsterdam. Lorin Maazel lud ihn umgehend zu den Berliner Festwochen mit dem Orchestre National de France und zu einer Tournee durch Europa und nach Japan mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra ein. Als jüngster Solist, der jemals mit den Wiener Philharmonikern aufgetreten ist, debütierte er unter Leitung von Riccardo Muti kurz darauf. Inzwischen konzertierte der junge Musiker mit vielen führenden Orchestern in der ganzen Welt, darunter das Los Angeles Philharmonie, Chicago Symphony, Philadelphia Orchestra und bedeutende europäische Orchester (u. a. Wien, London, Paris, Amsterdam, Oslo, St. Petersburg, München) und das NHK Symphony Orchestra Tokyo. Dies führte zu einer intensiven Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Ashkenazy, Myung-Whun Chung, Dutoit, Gatti, Haitink, Jansons, Järvi, Levine, Marriner, Mehta, Menuhin, Muti, Prêtre, Previn, Salonen, Sawallisch und Temirkanow, um nur einige zu nennen.

Auch als begeisterter Kammermusiker tritt Julian Rachlin zusammen mit weltbekannten Partnern auf, darunter Martha Argerich, Juri Baschmet, Yefim Bronfman, Gidon Kremer, Mischa Maisky, Shlomo Mintz, Mstislav Rostropovich und Heinrich Schiff. Seit September 1999 gehört Julian Rachlin zur Fakultät des Konservatoriums Wien. Im Jahre 2000 gab er die ersten Violakonzerte. Zwischenzeitlich gehört sein Bratschen-Repertoire zu seinen Auftritten rund um den Globus. Die Aufnahmen Rachlins von Sibelius-, Tschaikowski- und Saint-Saëns-Konzerten beim SONY Classical Label wurden als Critics' Choice im Gramophone Classical Good CD Guide ausgezeichnet. Julian Rachlin spielt die Violine „ex Carrodus“ Guarnerius del Gesù aus dem Jahre 1741 (Leihgabe der Österreichischen Nationalbank).

Abtei im Eichwald;  
Gemälde von  
Caspar David Friedrich  
(1809/10, Ausschnitt)





# Zum Programm



DRESDNER  
PHILHARMONIE

Während Anton Bruckner an seiner 9. Sinfonie arbeitete, ließen seine körperlichen Kräfte zusehends nach. Er konnte sein letztes großes Orchesterwerk, das er „dem lieben Gott“ gewidmet hatte, schließlich nicht mehr vollenden, hinterließ uns aber ein Meisterwerk, mit dem er sich selbst übertraf. Unsere Besucher erinnern sich vermutlich noch an die Aufführung im 3. Philharmonischen Konzert 1997 (15./16. November) unter Leitung von Jeffrey Tate, dabei besonders an das berührende Adagio, das wohl zu den erhabensten Einfällen Bruckners zählt. Nun wird unser Chefdirigent am Pult stehen. Wer einmal dessen Bruckner-Interpretation erlebt hat – z. B. die Aufführungen der Fünften und Sechsten im Jahre 2000 –, kann sich auf ein großes Konzerterlebnis freuen.

Vor diesem ergreifend-monumentalen sinfonischen Torso, in dem die „Tore des Himmels aufgestoßen“ werden, steht ein anderes Erlebnis, dessen Jubel gleichermaßen an himmlische Musik erinnern kann: das G-Dur-Violinkonzert von Wolfgang Amadeus Mozart, gespielt von dem weltweit umjubelten Geiger Julian Rachlin. Wir haben ihn erstmals 1997 mit seiner herausragenden Interpretation des Mendelssohn-Konzertes erlebt. Es dürfte interessant werden, dieses Mozart-Konzert jetzt mit Julian Rachlin zu hören, haben viele Interessenten doch noch in bester Erinnerung, mit welchen Beifallsstürmen die junge Julia Fischer bei ihrem Dresden-Debüt nach der Aufführung gerade dieses Werkes im 3. Philharmonischen Konzert der Saison 1997/98 bedacht wurde.

... schon früh alles  
aufgenommen, wie es andere  
machten – und immer etwas  
Eigenes daraus geformt

## Wolfgang Amadeus Mozart



Der siebenjährige Mozart im Galakostüm, das ihm die Kaiserin anlässlich seines Auftritts geschenkt hatte; Gemälde von Pietro Antonio Lorenzoni (1763)

Ich kann nicht Poetisch schreiben, ich bin kein dichter. ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deuten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. ich kan es aber durch töne; ich bin ein Musikus“ – bekannte einst Wolfgang Amadeus Mozart in einem Brief an seinen Vater



(8. November 1777 aus Mannheim). Aber das war es auch. Mozart war ein Musiker, durch und durch, ein Erzmusiker, einer, der in Tönen dachte und mit ihnen machte, was er wollte, gottbegnadet und kindlich naiv. Für ihn war es die selbstverständlichste Sache der Welt, Musik zu spielen und aufzuschreiben. Ihm wäre niemals in den Sinn gekommen, daß sich andere damit mühen mußten. Als Kind flogen ihm die Herzen aller Menschen zu, als junger Mann wurde er – nicht nur auf seinen Reisen – bewundert und gelobt, doch als Erwachsener bemerkte auch er, daß ein Publikum gewonnen werden mußte. Nur 35 Jahre lang währte dieses Leben. Aber tausend Musikwerke auf allen erdenklichen Gebieten hat er hinterlassen, der Meister der Töne, ein Quell unerschöpflicher Inspiration. Es hat keinen Komponisten gegeben, der mit gleicher Vollendung allen Gebieten gerecht werden konnte, ob Oper oder kirchliche Werke, ob Sinfonien oder Serenaden, ob Sonaten oder Kammermusik, Lieder oder Chöre. In ihnen allen herrscht eine solche Fülle, ein solcher Überfluß an Eingebung, daß man vor einem wahren Wunder steht. Dazu kommt die höchste Grazie, eine vielgestaltige Ausdruckskraft, eine nie übertroffene Eleganz der Form und eine Innigkeit der melodischen und harmonischen Gestaltung.

Aber doch war auch Wolfgang ein Mensch, der erst lernen mußte, seine Welt zu erkennen und mit seinen reichen Gaben umzugehen. Vater Leopold war es, ein wackerer, aber sicherlich nicht außergewöhnlicher Musiker, der ihn lehrte, der ihn führte und lange Zeit streng lenkte. Er brachte den Sohn in die große Welt. Auf zahlreichen Reisen verstand er es, ein „Wunderkind“-Image aufzubauen und die nähere und weitere Umgebung damit zu verzaubern. Als herausragender Klavierspieler, gelegentlich auch als wundervoller Geiger und als frühreifer Komponist brillierte der Knabe an vielen Fürstenhöfen und Musikzentren Europas. Und dort lernte er mehr

geb. 27. 1. 1756  
in Salzburg;  
gest. 5. 12. 1791  
in Wien

musikalische Ausbildung bei Vater Leopold

1763 – 1766  
mehrere Reisen als Wunderkind durch Westeuropa bis nach Paris und London

1769 – 1773  
drei Italienreisen

1769  
unbesoldeter,  
1772  
besoldeter  
Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle

1777/78  
Parisreise,  
Hoforganist in Salzburg

1781 Wien

1782  
Heirat mit Constanze Weber

1787  
zwei Reisen nach Prag (Uraufführung „Don Giovanni“);  
kaiserlicher Hofkomponist (als Nachfolger Glucks)

1789  
Reisen nach Dresden, Leipzig, Potsdam, Berlin

1791  
Pragreise („Titus“)

## Wolfgang Amadeus Mozart

von dem, was es heißt, Musik zu machen, zu komponieren, als er jemals im heimischen Salzburg hätte erfahren können.

In Italien brach seine Liebe zum Gesang und überhaupt Gesanghaften hervor. Er sollte dies für die gesamte Zeit seines Lebens nicht vergessen, nicht nur in seinen zahlreichen Opern, sondern in seiner gesamten Musik. In London beeindruckte ihn der jüngste Bach-Sohn, Johann Christian, einer, der vorher lange in Italien gelebt hatte, mit seinen „singenden Themen“ und dem Galanten seines Stils. Aus Paris brachte der junge Mozart den dortigen Geschmack, den französischen „goût“ mit, hörte aber in Mannheim, später in München einen Orchesterklang, wie er ihn vor dem noch nicht erfahren hatte. Doch Mozart war niemals einer, auch nicht als ganz junger Komponist, der unbedingt nach Vorbildern suchte, um sie dann imitieren zu können, sondern er nutzte sie als Sprungbrett. Er flog gleich höher und weiter, sobald er seinen Absprung hatte. Er gab sich einem kostbaren Einfluß ganz unbefangen, ungekünstelt hin, konstruierte nicht lange herum, hatte im Ohr, wie es andere machten und machte daraus Eigenes. Alles so, als wäre es ganz einfach, als wäre es nichts. Er strebte nicht bewußt nach Originalität, wollte auch gar nicht das Besondere. Er hatte einfach nur keine Mühe, seinen künstlerischen Gedanken ein ganz persönliches Gepräge zu geben. Er war schon „Mozart“, ehe er es wirklich selbst bemerkte. Diese Gabe, alles, was ihn interessierte, aufzunehmen, aufzufangen, sich von all dem inspirieren zu lassen und etwas wirklich Neues zu gestalten, ist wohl besonders hervorhebenswert. Bei Mozart wurde – nach ersten Anfängen in zartem Knabenalter, versteht sich – eben alles neu. Auch als er damit begann, Sinfonien zu schreiben. Neun Jahre alt war er bei seiner unschuldigen ersten in Es-Dur KV 16. Es sollten über fünfzig werden. (Nicht alle sind erhalten, andere vermutlich nicht richtig zugeordnet. Die alte Mozartausgabe jedenfalls



zählt „nur“ 41 Werke.) Und so begann er auch frühzeitig, Konzerte zu komponieren, anfangs welche für „Clavicembalo“ und Orchester. Da war er elf Jahre alt. Schließlich sollten es zahlreiche Klavierkonzerte werden, man spricht heute von 23 Werken, meist für den eigenen Gebrauch komponiert. Und auch die Violinkonzerte schrieb er als junger Mann (1775). Er spielte sie selbst gern, auch später noch, komponierte sie aber für den späteren Konzertmeister, den Italiener Antonio Brunetti, seinem Nachfolger in Salzburg. Es wird oftmals übersehen oder zumindest weniger beachtet, daß Mozart – vor allem gerühmt als Klavierspieler – auch ein sehr guter Geiger war. Bei seinem Vater, dem namhaften Herausgeber einer maßstabsetzenden Violinschule, hatte er wie selbstverständlich das Geigenspiel erlernt und wurde bereits mit 13 Jahren als Konzertmeister – unbesoldet zwar – bei der Salzburger Hofmusik angestellt. Das spricht für eine solide Beherrschung seines Instruments. So verwundert es nicht, daß er gerade auf seinen Reisen nach Italien, dem Land berühmter Violinvirtuosen, auch auf entsprechende Kompositionen geachtet hat, sich mit der dortigen, besonders ausgeprägten und bereits sehr weit entwickelten Konzerttradition beschäftigen wollte. Es ist nicht überliefert, welche der namhaften italienischen Geiger er selbst gehört hat, beispielsweise den



Leopold Mozart (1719 – 1787), der gestrenge Vater von Wolfgang Amadeus; Gemälde von Pietro Antonio Lorenzoni

Vermutlich hatte Wolfgang kein so vordergründiges Interesse am eigenen Violinspiel. Denn so, wie es ihm bei Hofe eine Last gewesen ist, schien er auch wenig Trieb zum Geigen und vielleicht auch kein rechtes Selbstvertrauen in seine Leistungen gehabt zu haben. „Du weist selbst nicht, wie gut du Violin spielst“ – versuchte Leopold seinen Sohn, der gerade in Augsburg weilte, aufzumuntern (18. Oktober 1777) – „wenn du nur dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit, und Geist spielen willst, ja, so, als wärest du der erste Violinspieler in Europa.“

Wolfgang aber hatte längst selbst festgestellt, daß er so spielen konnte, „als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre ... da schauete alles gros drein“.

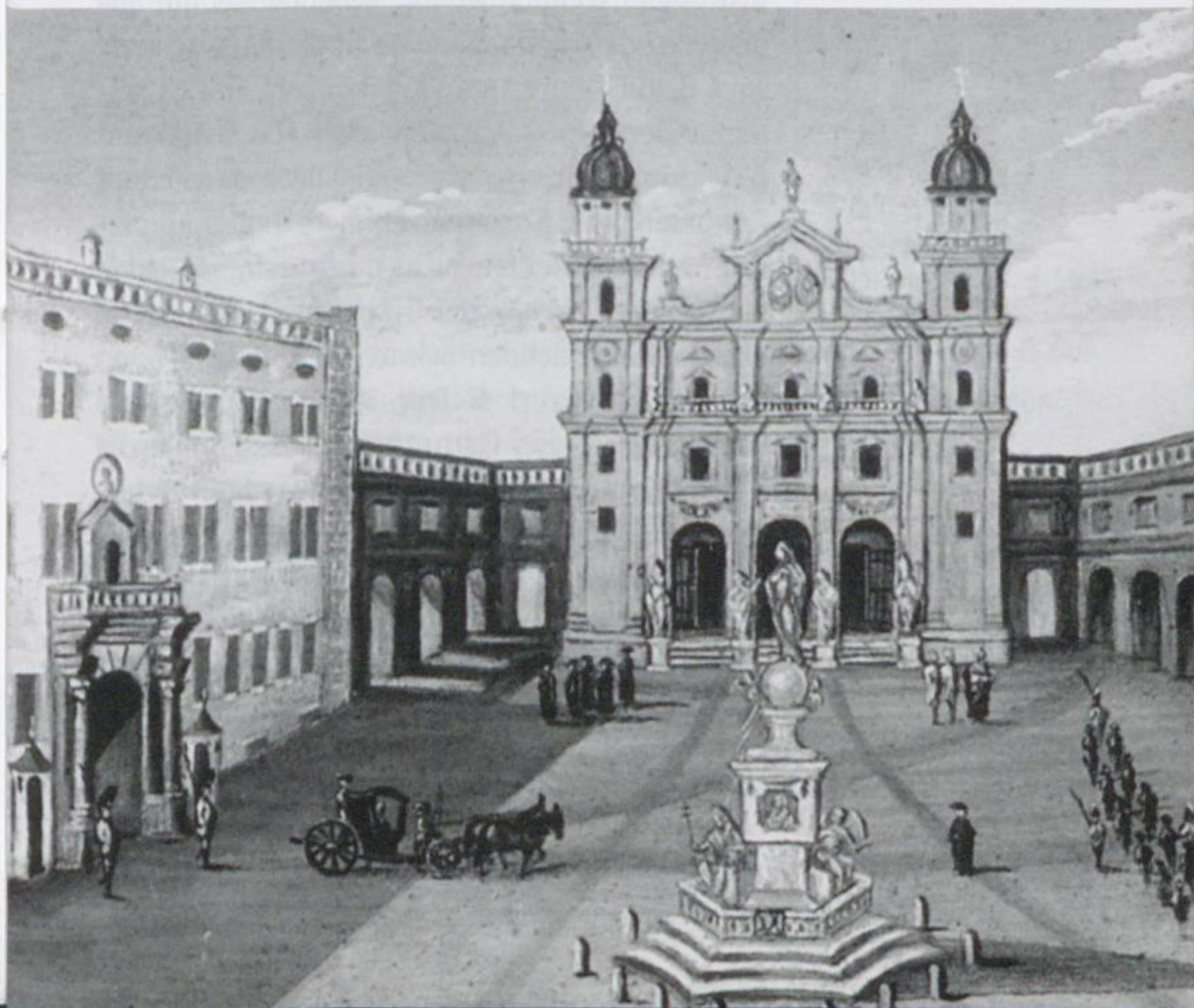
berühmten Maestro Giuseppe Tartini (1692 – 1770). Doch hat er sicherlich dessen Konzerte studiert, einige wenigstens. Das allein war er schon dem Vater schuldig, der diesem Italiener einen großen Raum in seiner Violinschule eingeräumt hatte. Und der Vater war es auch, der immer und immer wieder den Sohn antrieb, sich mehr der Violine zu widmen. Aber schon frühzeitig erschien es dem jungen Komponisten viel wichtiger zu sein, nicht nur auf der Geige zu spielen, sondern etwas für das Instrument zu tun, was das „moderne“ Spiel beflügeln könnte. Er wollte so komponieren, daß es jedem Spieler eine Freude wäre, solche Stücke aufzuführen. Und er tat's alsbald, schrieb Violinsonaten und seine ersten Quartette. 1773/74, bezeichnenderweise kurz nach seiner letzten Italienreise, schuf er dann seine ersten größeren Konzertkompositionen, ein Concertone für zwei Soloviolen und Orchester (KV 190) und – wie neuere Forschungen zeigen – das erste seiner fünf Violinkonzerte (B-Dur KV 207). Hier setzte er sich vor allem mit dem in Italien geformten, noch ganz und gar barocken Konzertmodell auseinander, dem ausgeprägten Dialog zwischen Solo und Tutti und einem motivisch abwechslungsreichen Spiel zwischen den Partnern. Er versuchte, ältere und neuere Formen zu verbinden. Kurz vorher war ein Klavierkonzert (KV 175) entstanden und kurz danach ein Fagottkonzert (KV 191), ein sicheres Zeichen dafür, daß Mozart damit begann, sich mit der Konzertgattung ernsthaft zu befassen. Erstaunlich aber ist es, daß der frühreife Mozart sich nicht schon viel früher der Konzertform zugewandt hatte, denn als Geiger hätte er vermutlich auf seinen Reisen trefflich seine kompositorischen und virtuoson Fähigkeiten demonstrieren können. Das aber hatte wohl Gründe: Zum einen war das Konzert kompositionstechnisch, mit der schwierigen Balance zwischen Solo und Orchester, eine viel heiklere Gattung als die aus standardisierten Formeln zusammengesetzte



DRESDNER  
PHILHARMONIE

Orchestertonsprache der frühen Sinfonie; zum anderen befand sich die Gattung momentan in einer kritischen Umbruchphase. Das alte barocke Reihungsprinzip, die Ritornellform mit einer geschlossenen Monothematik, und die neuen Formgesetze des Sonatensatzes mit ihrem dynamischen Themendualismus ließen sich nicht so recht vermitteln. Mozart ging diese Probleme erst an, als er sich sicher war, sie auch lösen zu können. Aber er hatte inzwischen so mancherlei gelernt und bereits vieles umgesetzt, das ihn wegführte von „barocken“ Vorbildern. Für ihn war es längst selbstverständlich geworden, die späterhin als „klassische“ Sonatensatztechnik bezeichnete Formen- und Ausdruckssprache zu beherrschen. Auch sein gesamtes Salzburger und Wiener Umfeld hatte sich vom älteren Reihungsprinzip gelöst, hatte die süddeutsch-alpenländische Volksmelodik für kompositorische Arbeiten entdeckt und versucht einzubeziehen. Alle bemühten sich um eine kantable Stimmführung und feilten ihrerseits an der Ausformung des Sonatensatzschemas. Mozart war in bester Gesell-

Der Dom in Salzburg,  
u. a. Mozarts Wirkungs-  
stätte bis 1781



Ein Werk, das zu seiner Zeit  
Konventionen erstmals sprengte,  
in dem Solist und Orchester  
gleichberechtigt musizieren

schaft, sogar auf gutem Wege, ernstzunehmende Zeitgenossen wie Karl Ditters von Dittersdorf und Michael Haydn zu überflügeln. Entscheidend für Mozarts Art zu komponieren waren aber doch wohl die direkten Anregungen aus der italienischen Oper, denn das Singbare seiner Themen zeichnet seine Werke aus, die kantable Linienführung wird zu seinem „Markenzeichen“, das Virtuose nicht Selbstzweck.

1775 aber, Mozart war noch in Salzburger Diensten, seit drei Jahren allerdings als „besoldeter“ Konzertmeister, komponierte er – man kann sagen – in einem Zuge vier Violinkonzerte, zwischen Juni und Dezember gleichsam eine Serie (D-Dur KV 211; G-Dur KV 216, D-Dur KV 218 und A-Dur KV 219). Daraus wird deutlich, mit welcher Energie er die für ihn doch recht neuartige Gattung anging. Mit dem 5. Konzert hatte er dann wohl sein kompositorisches Ziel erreicht und später kein Violinkonzert mehr komponiert. Es mag allerdings auch damit zusammenhängen, daß er vor allem in den Wiener Jahren nach 1781 das Klavier bevorzugte und sich ganz diesem Instrument widmen wollte. Nebenher sei nur angemerkt, daß er noch einige Einzelsätze schrieb, so z. B. für sein erstes Violinkonzert, um es seinen anderen formal anzugleichen. Die insgesamt fünf Violinkonzerte sind ein beeindruckendes Dokument von Mozarts Kühnheit und Originalität, und sie bedeuten nicht nur in seinem Schaffen, sondern auch in der Geschichte des Konzerts einen entscheidenden Schritt nach vorn.

Aufführungsdauer:  
ca. 25 Minuten

Das Violinkonzert G-Dur KV 216 ist Mozarts drittes Werk dieser Gattung. Erstmals konnte die Konvention wirklich gesprengt werden, indem das Typenhafte durch das Individuelle verdrängt wurde. Mit einem großen Reichtum an Gedanken und einer unbeschreiblichen Emotionstiefe erreichte der Komponist ein neues Niveau, schuf damit ein wirkliches Meisterwerk und setzte neue Maßstäbe. Das Konzert entstand im September 1775 (datiert mit dem 12. September).





## Violinkonzert G-Dur

### Zum Werk

Der 1. Satz beginnt mit einem schwungvoll-festlichen Allegro, konzentriert und kraftvoll, mit weitgespannten Melodiebögen und energischer Dynamik in stürmisch drängender Bewegung. Das Orchester hat Entscheidendes beizutragen, begleitet nicht mehr nur, sondern steht dem Solisten als gleichberechtigter Partner gegenüber. Den Bläsern werden wichtige Aufgaben übertragen. Faszinierend ist die nahtlose Verbindung von thematischer Arbeit und virtuosem Passagenwerk, eine Einheit aus musikantischem Geist geboren.

Als inhaltlicher Mittelpunkt des Konzertes ist das klangsinnliche Adagio anzusehen. Hier sind die milder klingenden Flöten gegen die Oboen ausgetauscht und dem gedämpften Klang der Streicher angeglichen. Der Satz ist „die süße Träumerei, in der der Solist am Schluß nochmals die Augen aufschlägt und dem holden Traumbild seinen Scheidegruß nachruft“ (Hermann Abert).

Das Finale, ein leichtfüßig-galantes Rondeau im französischen Stil, wartet mit einer Überraschung auf. Urplötzlich, nachdem sich Orchester und Solist längst im wechselnden Spiel ergötzt, sich die Gedanken zugeworfen haben und immer neue Figuren eingeflossen sind, fügt Mozart – nach französischem Brauch – ein Couplet in fremder Ton- und Taktart ein: ein Andante und ein Allegretto, sehr stark an die alpenländische Drehleier erinnernd. Der Satz schließt, wie er begonnen hat, mit dem Rondo im 3/8-Takt, am Ende im Piano zart verhauchend.

1. SATZ  
Allegro  
4/4-Takt, G-Dur

2. SATZ  
Adagio  
4/4-Takt, D-Dur

3. SATZ  
RONDEAU Allegro  
3/8-Takt, G-Dur  
Andante  
Alla-breve-Takt, g-Moll  
Allegretto  
Alla-breve-Takt G-Dur  
Tempo primo

Ein Mensch mit überreichem

Innenleben, der sich nur

über seine Musik

auszudrücken verstand

## Anton Bruckner

geb. 4. 9. 1824  
in Ansfelden (Ober-  
österreich);  
gest. 11. 10. 1896  
in Wien

1840  
Ausbildung zum  
Schullehrer,  
Schulgehilfe in  
Windhaag und  
Kronstorf

1845  
Hilfslehrer in St. Florian

1850  
Stiftsorganist

1855  
Domorganist in Linz  
bis 1861  
Studien bei  
Simon Sechter  
(musikalischer Satz)

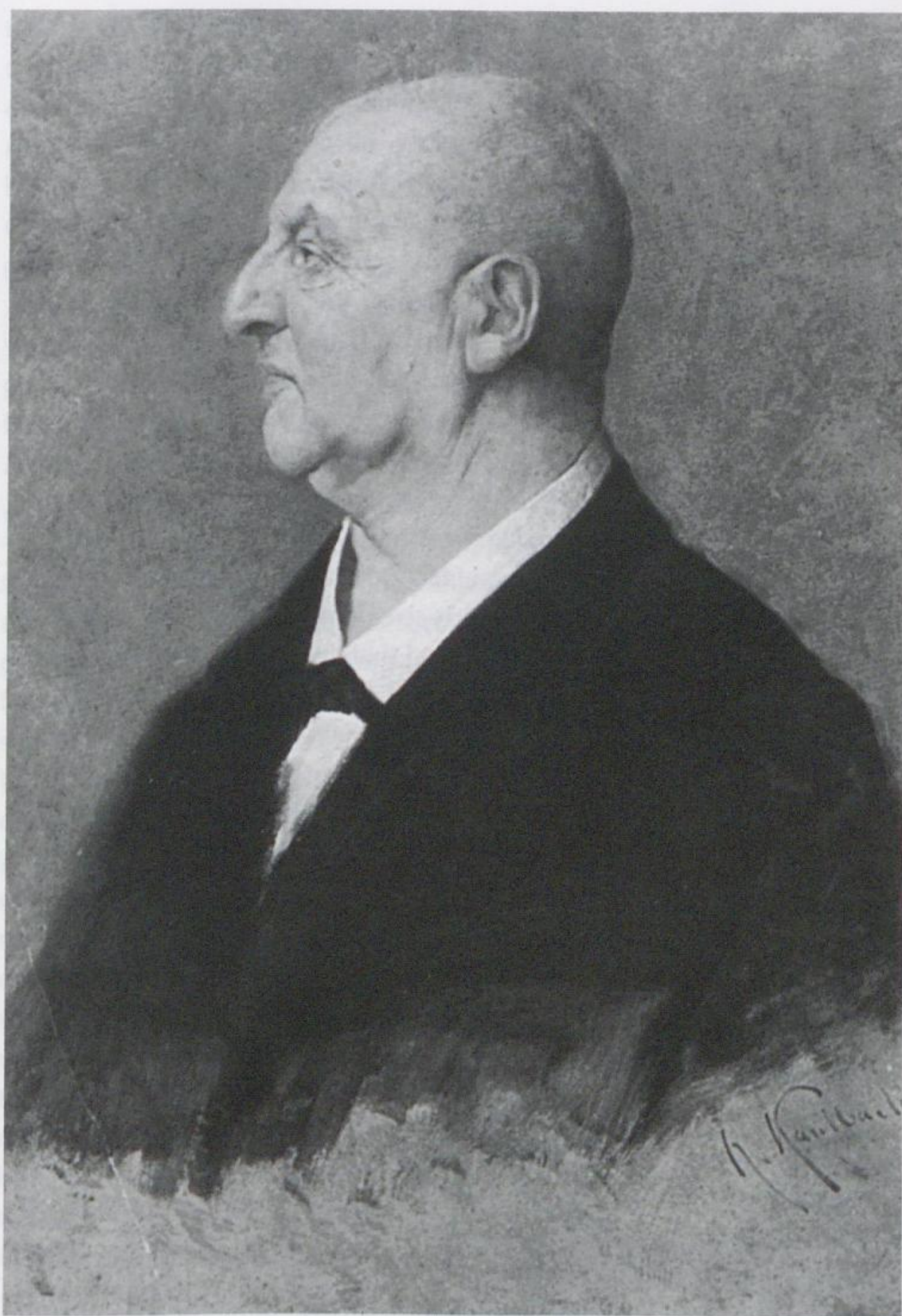
1865  
Besuch einer  
„Tristan“-Aufführung  
in München

1868  
Wien, Professur am  
Konservatorium

1875  
Berufung an die  
Wiener Universität

1891  
Ehrendoktor

In der Zählung seines sinfonischen Werkes ist Anton Bruckner – Beethoven gleich – bis zur Nummer 9 gekommen. Vor- und gleichzeitig mit dem von ihm als erste Sinfonie anerkannten Werk hatte er noch zwei andere Sinfonien komponiert, eine in f-Moll, genannt „Die Schularbeit“, und eine in d-Moll, die sogenannte „Nullte“. Beides sind durchaus reife Werke, die der Komponist allerdings in seiner überaus großen Strenge sich selbst gegenüber schlicht verworfen hat. Diese deutliche Selbstbescheidung auf der Suche nach Vollen- dung ist ein besonderer Wesenszug Bruckners. Ein anderer aber, sich dem Ratschlag einer über- geordneten Instanz oder einer hochgestellten Persönlichkeit, zu der er eine ganz unangemesse- ne devote Haltung einnahm, zu unterwerfen, wurde ihm geradezu zum Verhängnis, zur eigent- lichen Tragödie seines Lebens. Bruckner korrigier- te, änderte, ja überarbeitete zeitlebens und ließ es zu, daß durchaus wohlmeinende Freunde, z. B. Dirigenten, die seine Werke aufzuführen gedach- ten, eigenmächtige Eingriffe vornahmen, Kürzun- gen und Veränderungen im Notentext, Hinzufü- gungen, Änderungen von Instrumentation, Phrasierung und Dynamik. Das heutige Dilemma für Aufführungen Brucknerscher Sinfonien be- steht eindeutig darin, sich für eine der Fassungen entscheiden zu müssen. Heute benutzen Dirigen- ten immer häufiger die sogenannten Urfassungen – sofern sie zu ermitteln sind –, meist aber eine autorisierte Überarbeitung durch den Komponi- sten selbst. Sogar hierbei sind Fachleute mitun- ter geteilter Meinung, inwiefern Bruckner seinem eigenen Willen, seinem unerhört hohen schöpfe- rischen Impuls und seiner gottbegnadeten Phan- tasie wirklich gefolgt ist und sich nicht bei jed- weder eigenen Veränderung schließlich doch auf Ratschläge anderer berufen hat. Aber das schmäl- lert in keiner Weise Bruckners Werk, es gehört vielmehr zum Verständnis für diesen Menschen, der zwiegespalten war, irdisch oft hilflos – wie man weiß –, schöpferisch aber hoch begnadet.



Bei vielen schöpferisch tätigen Künstlern spiegeln sich die jeweiligen Lebensumstände in den eigenen Werken, stehen Leben und Werk in deutlicher Abhängigkeit zueinander und bedingen sich womöglich. Das scheint auf Anton Bruckner nicht restlos zuzutreffen. Oder vielleicht fällt es uns auch nur schwer, dem etwas linkischen, scheuen Mann, der an seinen Minderwertigkeits-

Porträt des  
Komponisten;  
Gemälde von  
Wilhelm Kaulbach

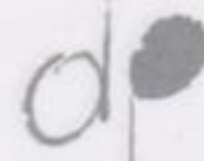
## Anton Bruckner

gefühlen selbst arg litt, ein Werk von einer derartigen Größe, wie er es uns hinterlassen hat, zuzutrauen. Wir sollten jedoch wissen, daß wir einem Menschen mit einem überreichen Innenleben gegenüberstehen, der sich immer nur in seinen Werken auszusprechen verstand und dessen biographische Daten wir zwar zur Kenntnis nehmen, ihnen aber ein weniger großes Gewicht beizumessen gewillt sind. Dies alles ist so anders als bei Beethoven oder bei Bruckners Zeitgenossen Brahms. Beide haben sich auch nicht gern ins Private blicken lassen, doch wir sind sicher, in ihren Werken auch ihre Persönlichkeiten hindurchschimmern zu sehen, sowohl den kämpferisch-ringenden Beethoven als auch den ernsthaften, herb-strengen Brahms. Bei Bruckner hören wir das Erhabene, das Große und Großartige, das, was ihm den Ruf einbrachte, ein Musikant Gottes zu sein. Wir hören nichts heraus vom irdischen Jammertal eines völlig verunsicherten Menschen. So erscheint uns Bruckner als die seltsamste und widersprüchlichste Künstlerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts.

Bruckner saß zeitlebens immer in irgendeiner Form zwischen den Stühlen. Man hatte an seinen Werken zwar schon frühzeitig viel Anteil und sparte nicht mit Lob, auch wenn gelegentlich der Tadel stark gewesen sein mochte, doch so manches Werk mußte vom Komponisten erst mühsam überarbeitet werden, ehe es zur Aufführung gelangen konnte. Brahms z. B., von Grund auf kein wirklicher Gegner seines Kollegen, auch wenn oftmals aus dessen Freundeskreis hämische Worte gegen Bruckner fielen, fällt die Worte, daß den Kollegen die Pfaffen von St. Florian auf

Bruckner und Brahms;  
Scherenschnitt von  
Otto Böhler





dem Gewissen hätten und seine Sinfonien nichts als Schwindel seien, der bald vergessen sein würde. War da vielleicht etwas Neid dahinter? War es nicht eher so, daß Bruckner genau das zum Klingen brachte, was Brahms zeitlebens suchte: den ungehemmten Ausbruch seelischer Abgründe? Und was meinte Bruckner über Brahms? „Wer sich durch die Musik beruhigen will, der wird der Musik von Brahms anhängen; wer dagegen von der Musik gepackt werden will“, – Bruckner meinte damit durchaus seine eigene – „der kann von jener nicht befriedigt werden.“ „Das heißt doch“, – konstatiert Dietmar Holland – „Bruckner wußte genau – für seine Zeit offensichtlich: zu genau –, was er musikalisch, wenn auch vielleicht nicht immer menschlich, wollte; gewiß keine Ruhe und Ordnung und auch keine bequemen akustischen Reize.“ Und weiter schreibt Holland: „Der da so sprach, kannte wie kaum ein anderer Komponist des 19. Jahrhunderts (nach Beethoven) den dornigen Weg, der zur Beherrschung der schwierigen Materie des musikalischen Satzes gehört. Einerlei, ob es einem neurotischen Zwangs- und Obrigkeitsdenken entsprang oder einer skrupulösen Einsicht in das, was man im 18. Jahrhundert die musikalische ‚Wissenschaft‘ (= Kompositionstechnik) nannte, Bruckner drückte die satztechnische Schulbank länger als jeder andere Komponist seines Ranges. Nach der Elementar- ausbildung in der Jugend studierte er – mittlerweile längst als anerkannter Musiker in Linz tätig – im Fernunterricht bei dem gefürchteten Kontrapunktlehrer Simon Sechter (Wien), und zwar von 1855 bis 1861.“ Man bedenke, er war älter als dreißig, als er seine monatlichen Fahrten nach Wien aufnahm, um bei Sechter zu studieren! Später vervollkommnete er sich noch unter Anleitung des Linzer Kapellmeisters Otto Kitzler. Mit einundvierzig begann er seine erste Sinfonie – obwohl Sechter ihn längst einen „geborenen Meister“ genannt hatte. Doch sein Minderwertig-

Anton Bruckner und die Wiener Kritiker Eduard Hanslick, Max Kalbeck und Richard Strauß.

Genau der „Kritikergott“ Hanslick (1826–1904) war zu einem entscheidenden Grund, Bruckner gewöhnlich und fast all- mals bezweifelnde Güte über den Komponisten zu sagen.

Anton Bruckner  
1824–1896

keitskomplex – ein Begriff, der erst später erfunden wurde – hinderte ihn, sich jemals in Wien wahrhaft einzugewöhnen oder gar wohl zu fühlen. Aber es fehlte nicht an Anerkennung, denn dem ein wenig linkischen, scheuen Mann wurde mit der Zeit angeboten, höhere Posten einzunehmen: Orgel- und Kontrapunktprofessor, Hofkapellorganist, Kompositionslehrer.

Richard Wagner wurde zum Leitstern seines Schaffens. Im wagnerfeindlichen Wien bedeutete dies einen schweren Stand. Boshafte Angriffe blieben nicht aus. Hinzu kam die natürliche Feindschaft der Brahms-Hanslick-Gruppe. Was Hanslick Bruckner vorzuwerfen hatte, war musikalisch fundiert: „Wagnersche Orchestereffekte, wie das Tremolo der geteilten Violinen in höchster Lage, Harfen-Arpeggien über dumpfen Posaunenakkorden, dazu noch die neueste Errungenschaft der Siegfried-Tuben“. Hanslick fühlte sich dem Wiener Klassizismus und der Romantik verbunden, damit eher zu Brahms hingezogen und lehnte Wagners und in dessen Gefolge schließlich auch Bruckners Schaffen ab, allerdings erst, nachdem Bruckner sich durch seine 3. Sinfonie nachhaltig zu einer tiefen Verehrung Wagners bekannt hatte. Kurt Pahlen formulierte das so: „Bruckner hatte diese Mittel gewählt, um sich ausdrücken zu können, um die Überfülle der Bilder, die in seiner Seele lebten, in Musik zu verwandeln. So gerieten ihm seine Werke romantischer als etwa die seines Zeitgenossen Brahms, und vielleicht weniger formstreng. Hanslick meinte auch, in Bruckners Sinfonien bestünde ein ‚unvermitteltes Nebeneinander von trockener kontrapunktischer Schulweisheit und maßloser Exaltation‘. Die ‚maßlose Exaltation‘ ist vorhanden, wenn auch vielleicht nicht in dem von Hanslick gemeinten negativen Sinne; es ist die Exaltation eines Gottgläubigen, eines Mystikers, eines Menschen mit überreichem Innenleben, der sich nie im Alltag, sondern immer nur in seinen Werken auszusprechen ver-



stand. Ernst Decsey, Wiener Musikschriftsteller der auf Bruckner folgenden Generation, hat ihm diese echt romantischen Worte gewidmet: „Bruckner ist das Lied vom hohen Berge, in ihm spiegelt sich die Sonnenaufgangspracht, der Schauer der Weiten und Tiefen und die abendliche Verklärung, über die der ausgestirnte Nachthimmel wächst ...: Bruckner ist ein österreichischer Musikant gewesen, Schubert verwandt und – ein wenig entfernter – Haydn sowie – jenseits der Grenze – Dvořák. Repräsentant einer Zeit, eines Glaubens, einer Landschaft. Man muß an hochbarocke Klöster inmitten blühender Felder denken, weit von der Welt und nahe bei Gott, wenn man Bruckner recht verstehen will. Am 11. Oktober 1896 starb er in Wien (wenige Monate vor Brahms), aber beerdigt wurde er nicht in der großen, ihm immer ein wenig fremden Stadt, sondern zu Füßen seiner geliebten Orgel von St. Florian, in einem barocken Kloster inmitten blühender Landschaft, fern der Welt und nahe bei Gott.“

Als Anton Bruckner verstärkt in den Jahren zwischen 1892 und 1894 an seiner 9. Sinfonie d-Moll arbeitete, war er bereits sehr krank. Allerdings reichen die ersten Entwürfe bis in den Sommer 1887 zurück, bis zu dem Zeitpunkt, als er seine 8. Sinfonie abgeschlossen hatte. Und als er am 11. Oktober 1896, morgens noch am Klavier, über den Skizzen zu einem Finalsatz saß,

„Anton Bruckner und die Wiener Kritiker Eduard Hanslick, Max Kalbeck und Richard Heuberger“.

Gerade der „Kritikerpapst“ Hanslick (1825–1904) war zu einem entschiedenen Gegner Bruckners geworden und hat oftmals bitterböse Galle über den Komponisten ergossen.

Aufführungsdauer:  
ca. 60 Minuten

Bruckner als Dirigent;  
Scherenschnitt  
von Otto Böhler

nahm der Tod ihm die Feder aus der Hand. Sein großer Wunsch, seine 9. Sinfonie wirklich zu vollenden, war ihm nicht mehr vergönnt. Das Werk sollte eine „Unvollendete“ bleiben. Aber gerade dieser Torso ist sein eigentliches Vermächtnis, voller Altersweisheit, eine Zusammenfassung seines, um Kunstform und Anerkennung ringenden Lebens. Fortschrittlicher, „moderner“ – denkt man nur an die harmonischen Kühnheiten, die sich in dieser Schärfe in keiner seiner anderen Sinfonien finden lassen –, ja mutiger komponierte Bruckner niemals vorher. Wie weit er damit ins 20. Jahrhundert vorstieß, läßt sich aus heutiger Sicht denken. Er hatte diese Sinfonie „dem Lieben Gott“ gewidmet mit dem wehmütigen Zusatz: „Wenn er sie annimmt“.

Bruckner arbeitete also insgesamt sieben Jahre lang an diesem Werk, Jahre, in denen um ihn herum sowohl auf musikalischem Gebiet als auch auf anderen Gebieten geistigen Schaffens neue Kräfte erwacht waren. Richard Strauss z. B. schrieb seine ersten Sinfonischen Dichtungen. Der junge Max Reger ließ aufhorchen. In Frankreich bestimmte Claude Debussy den musikalischen Impressionismus, ein völlig neuer Klangstil, der sogar in außereuropäischer Musik Nahrung fand. Gustav Mahler schuf seine ersten drei Sinfonien. In Italien entstanden neue Tonfarben im Opernschaffen von Mascagni und Leoncavallo, die in Puccinis Schöpfungen einen neuen Höhepunkt finden sollten. Bruckners Testament aber steht wie ein einsamer Berg in solcher Brandung, wenn auch nicht abgeschlossen, so doch wohl seine Vollendung, seine „Summa musices“, eine Zusammenfassung aller an des Meisters Schaffen zu beobachtenden sinfonischen Erscheinungen: eine bis ins einzelne durchgebildete Verarbeitungstechnik, die formvollendete Ge-





staltung von Themengruppen und ihrer Zwischenglieder, die Einbeziehung kontrapunktischer Elemente, seine großartigen Choralhöhenpunkte, seine ungebrochene Erfindungsgabe schlechthin.

Sein unbedingter Wille verlangte, daß Inhalt und Form sich völlig entsprechen. Doch Form ist für Bruckner nicht mehr die alte „klassische“ Forderung nach Themendualismus und deren kämpferischer Auseinandersetzung – bei Beethoven besonders ausgeprägt –, sondern allemal eine abgestufte Folge verschieden konturierter Blöcke, oft durch Generalpausen voneinander getrennt, innerhalb derer Werden und Vergehen „durchgeführt“ wird und aus Schichtungen und Vermischungen neue klangliche Wirkungen hervorgerufen werden. In der 9. Sinfonie zeigt sich dies alles als ein Ergebnis enormer Willensstärke und künstlerischer Potenz, eine architektonische Meisterleistung. Eine Spannung sondergleichen baut sich auf bis hin zu gewaltigen Eruptionen und geballten Höhepunkten, die sich sowohl in harten Dissonanzen entladen oder – ganz entgegengesetzt – zu alles überstrahlenden Ruhepunkten gelangen.

Die Uraufführung der 9. Sinfonie fand erst sieben Jahre nach dem Tode des Meisters statt, am 11. Februar 1903 in Wien. Allerdings hatte sich der Dirigent, Ferdinand Löwe, erlaubt, zahlreiche Instrumentationsänderungen einzubringen. Fast drei Jahrzehnte lang erklang das Werk in verfälschter Klanggestalt. Erst 1932 gelangte das Original erstmals unter Leitung von Siegmund von Hausegger bei den Münchener Philharmonikern an die Öffentlichkeit.

Trotz verschiedener Versuche, die zahlreichen Skizzen Bruckners dazu zu verwenden, dem Werk einen 4. Satz anzufügen, bleiben die meisten Aufführungen der unvollendeten Originalfassung treu und widerstehen dem ohnehin fragwürdigen Verlangen, eine Vollendung in einem künstlich hinzugefügten Finalsatz zu finden.

Die „Unvollendete“, aber ein  
Vermächtnis voller Altersweisheit, eine  
Zusammenfassung aller sinfonischen  
Gestaltungskraft des Meisters

## Sinfonie Nr. 9 d-Moll

### Zum Werk

1. SATZ  
Feierlich, Misterioso,  
Alla-breve-Takt, d-Moll

Früher, lange schon vor  
Mozart, aber auch bei  
Beethoven und bei  
Schubert galt d-Moll  
als dämonische Tonart  
und weist auf Schmerz,  
Tod und Verderben.

A-Dur ist im traditio-  
nellen Tonartenkreis  
gleichzusetzen mit  
Licht und Hoffnung.

Der Kopfsatz beginnt mit einem leisen Streicher-  
tremolo, entsteht geradezu aus flimmerndem  
Nichts, auf dem für den Satz so wichtig werden-  
den Ton d. Erst nach langsamem, aber maje-  
stätisch sicherem Vortasten – 63 Takte (oder drei  
Minuten) lang – formt sich allmählich in immer  
hitziger, heftiger werdender Bewegung das erste  
Thema. Und dieses setzt dann im Unisono ein mit  
zyklopischer Wucht, mit Urgewalt, gleich  
Hammerschlägen des Schicksals und zugleich  
Symbol für die Titanenkraft des Menschen, der  
sich gegen das Schicksal stemmt. Abwärts-  
tropfende Pizzicati in den Streichern, wieder über  
eine lange Zeitspanne, beruhigen nach dem Ge-  
waltaufschrei. Ein zweites Thema, nach A-Dur  
geführt, chromatisch-ausdrucksstark, weit ge-  
spannt und gesanglich führt in ganz andere  
Gefilde, beseelte Musik glückhafter Zeiten, wie-  
dergefundene Seelenruhe. „Wie so häufig, leitet  
ein pendelndes Motiv des Horns zum dritten Ge-  
danken, in dessen stark rhythmisierten Fluß die  
streitbare Motivik der Hörner hineintönt. Groß-  
artig die sinfonische Verdichtung, die hier der  
Satz erfährt; ein geradezu schwelgerischer Klang  
breitet sich aus, der nur langsam auspendelt“  
(Dieter Härtwig). Das dritte Thema kehrt zum la-  
stenden d-Moll zurück. Mit diesem dreifachen  
Material werden die außerordentlich ausgebreite-  
te Durchführung und Reprise bestritten. Höhe-  
punkt der Durchführung ist die volle Haupt-  
gestalt des Hauptthemas, wie sie, alles  
zerschmetternd, durchbricht. Sie werden neu be-  
lichtet und zusammengesetzt, kämpferisch-auf-  
wühlend, gehetzt, selten beruhigt. Und nichts  
kündet von Sieg. Selbst choralartige Anklänge  
(Beginn der Coda) werden von der Urgestalt des  
Hauptthemas gestört.



Das Scherzo fängt huschend an, als wäre es eine der Mendelssohnschen Elfenmusiken. Doch es rafft sich schon bald zu schneidenden Fortissimo-Dissonanzen auf, als würde z. B. plötzlich Strawinsky erscheinen. Hier hat Bruckner – genial und kühn, geradezu Ketten sprengend – tatsächlich einen Vorgriff auf das 20. Jahrhundert getan. Das Brucknersche Scherzo ist immer ein Besonderes in seinem Schaffen. In allen Sinfonien zeigen sich Varianten einer Grundidee. In der Neunten aber ertönt seine kühnste, ausgefallenste Variation. Das Thema wird bereits im ersten Teil des Satzes durchführungsartig verarbeitet und zu wuchtigen und scharfen Ausbrüchen geführt. Ein Totentanz-Scherzo! Im zweiten Teil hingegen mischen sich eher anmutig wiegende Töne in den Holzbläsern ein, ehe der Anfangsteil verschärft und erweitert wiederholt wird.

Im Trio des Scherzos, im rascheren Tempo, bietet Bruckner delikate, subtil-elegante Kunst. 52 Takte lang dauert das Fis-Dur der neuen Grundtonart ostinatohaft an. Doch dann setzt sich dem grazil-huschenden Anfang eine kleine lyrische Weise entgegen, die ziemliche Bedeutung erhält. Durch die Wiederholung des Scherzo-Teils gelangt der Satz wieder in das lastende d-Moll zurück. Eine Lösung des menschlichen Kampfes zeichnet sich noch immer nicht ab. Sie war wohl dem Finale vorbehalten, doch dieser Satz konnte nicht mehr entstehen.

Was im Finale nicht mehr gesagt werden konnte, kann über den 3. Satz, das schicksalhafte Adagio erahnt werden. „Das Adagio ... stößt die Tore des Himmels auf“, formulierte einst Karl Laux. Wohl zu den erhabensten Einfällen aller Brucknerschen Sinfonien gehört das Hauptthema, wie es sich durchkämpft von einer qualvollen Unbestimmtheit der Tonalität zu leuchtendem E-Dur. Geradezu emphatisch scheint das Thema Wagners „Tristan“-Chromatik weiterführen zu wollen. Ein zweites tänzerisches, wenn

## 2. SATZ

SCHERZO Bewegt, lebhaft  
3/4-Takt, d-Moll  
und  
TRIO Schnell  
3/8-Takt, Fis-Dur

„Rauhnachtsschreck ...  
und Höllenspuk“  
glaubte Hermann  
Kretzschmar im  
Scherzo zu erkennen.

## 3. SATZ

Adagio Langsam,  
feierlich  
4/4-Takt, E-Dur

Auch E-Dur gilt im  
Tonartenkreis als licht  
und heiter.

Die UNIVERSITÄT  
DRESDEN  
Virtuelles Institut für  
Musikwissenschaft  
Zusammenfassung aller Informationen  
Gestaltungskraft des Meisters

auch tragisch beginnendes Thema steht dem gegenüber. Es gründet sich im Volkslied und deutet auf Heimat, singt vom Gefühl des Daheimseins. Diese beiden Grundgedanken werden in weiten Steigerungswellen abgewandelt. Als müsse Bruckner Rückschau auf sein Leben halten, zitiert er sich einige Male selbst („Miserere“ aus der d-Moll-Messe, aus dem Adagio der Achten und dem Kopfstreife der Siebenten). In sanftem Klang der Hörner, Tuben und Posaunen und drei Pizzicatoklängen der Streicher endet der Satz. Die verschiedenartigen Schattierungen von Leid, Schmerz, Sehnsucht und Resignation, das unendliche Streben nach Licht in einem von Dunkelheit umgebenen Dasein, die Erlösungssehnsucht sind musikalisch eingefangen als Bekenntnis eines abgeschlossenen und eben nicht völlig erfüllten Lebens.

Dieses verklärende Adagio ist gleichsam ein erhabener Abschluß eines Meisterwerkes und Abschied von der Welt eines Meisters der Töne.

Was brauchte es da noch einen Finalsatz?

[www.artundform.de](http://www.artundform.de)

z. B. SCHREIBGERÄTE+SCHMUCK

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



...von klassisch  
bis avantgardistisch

chic bis  
superbequem

für kleine  
und  
große  
Füße

...aber immer  
natürlich &  
fußfreundlich!

**SCHAU-FUSS**  
01309 Augsburger Str. 1  
01099 Alaustraße 41

6. Außerordentliches

Konzert

7. Philharmonisches

Konzert

## Vorankündigungen

6. Außerordentliches  
Konzert

KONZERT ZUM  
DRESDNER GEDENKTAG

Donnerstag, 13. 2. 2003  
19.30 Uhr

AK/J, Freiverkauf

Sonnabend, 15. 2. 2003  
15.00 Uhr

AK/V, Freiverkauf

Festsaal des  
Kulturpalastes

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

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)**  
Requiem d-Moll KV 626

Dirigent  
**Peter Schreier**

Solisten  
**Simone Nold** Sopran  
**Annette Markert** Alt  
**Jonas Kaufmann** Tenor  
**Andreas Scheibner** Baß  
**Hansjörg Albrecht** Orgel

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

7. Philharmonisches  
Konzert

Sonnabend, 1. 3. 2003  
19.30 Uhr

A1, Freiverkauf

Sonntag, 2. 3. 2003  
19.30 Uhr

A2, Freiverkauf

Festsaal des  
Kulturpalastes

**Gustav Mahler (1860 – 1911)**  
Sinfonie Nr. 2 c-Moll (Auferstehungs-Sinfonie)  
mit Sopran-, Altsolo und gemischtem Chor  
nach Worten aus „Des Knaben Wunderhorn“  
und von Klopstock-Mahler

Dirigent  
**Eliahu Inbal**

Solistinnen  
**Susan B. Anthony** Sopran  
**Dagmar Peckova** Alt

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



2x2

B

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

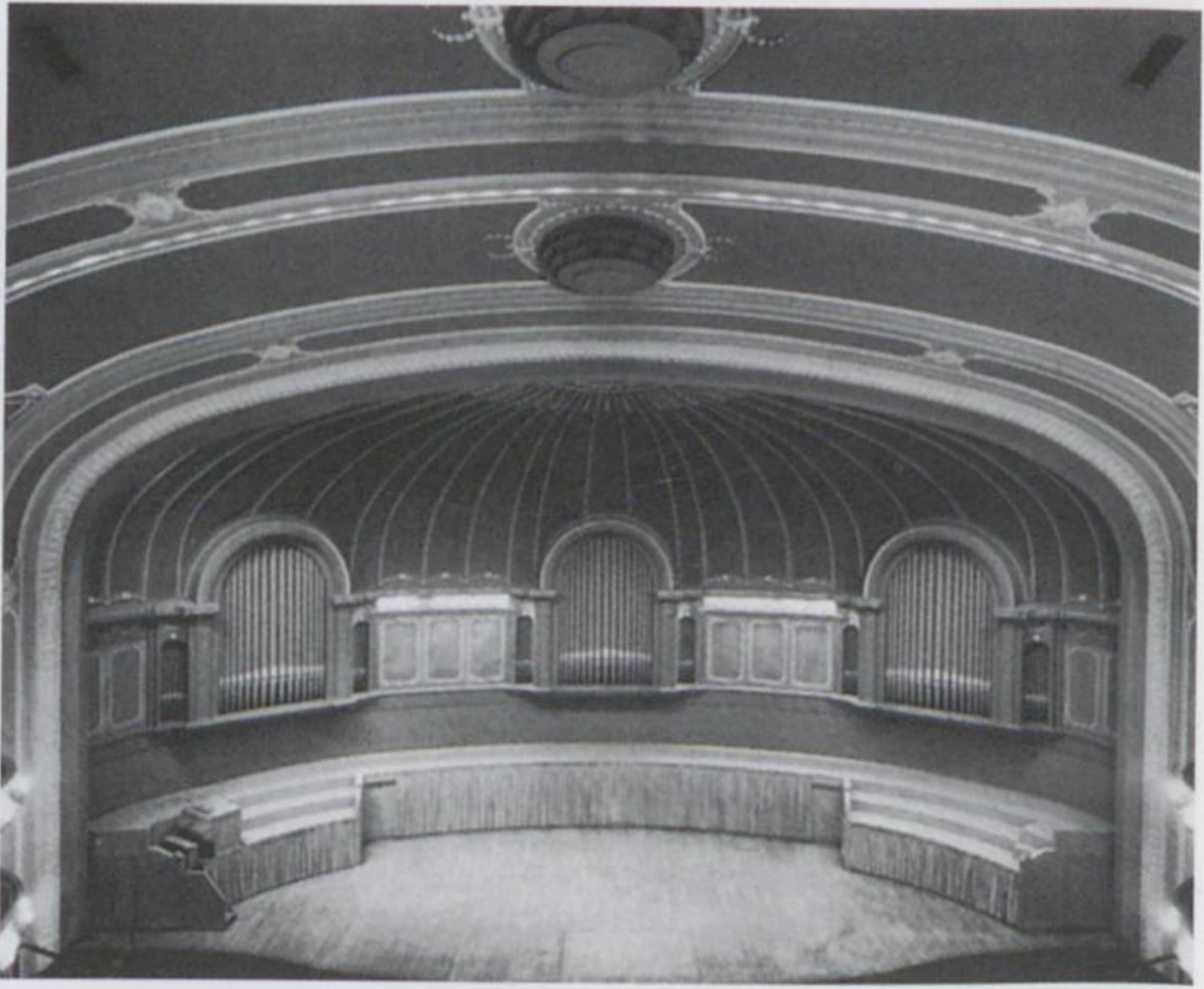
Preise: 26 / 24 / 22 / 18 / 15 €

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](mailto:ticket@dresdnerphilharmonie.de) · [www.dresdnerphilharmonie.de](http://www.dresdnerphilharmonie.de)

DRESDNER PHILHARMONIE



### Orchestra Hall Chicago

Bis zur Eröffnung der Orchestra Hall 1904 mußte das noch junge Chicago Symphony Orchestra mit dem „Auditorium“ vorliebnehmen. Kein Genuß, denn der extrem tiefe Saal mit dem ebenen Parkett erlaubte zwar Banketts für 1000 Personen, erwies sich aber für Orchesterkonzerte als völlig ungeeignet. Theodore Thomas, Leiter des Orchesters 1891 bis 1905, ließ vom Architekten Daniel H. Burnham eine neue Halle nach seinen Vorstellungen bauen. Die Orchestra Hall hat eine durchaus merkwürdige Form. In der markanten Decke scheint der oberste Rang beinahe zu verschwinden. Die Bühne mit dem dreigeteilten Orgelprospekt fiel recht groß aus.

Charles Edward Russell berichtete 1927: „Das Orchester im ‚Auditorium‘ und im neuen Orchestersaal waren zwei unterschiedliche Apparate. Der neue Saal war kaum ein Drittel so tief wie der alte, und seine Akustik war so perfekt, daß das leiseste Flüstern auf der Bühne auf dem letzten Platz der oberen Galerie noch gehört werden konnte.“ Diese Deutlichkeit wurde aber bald als übermäßig empfunden und der Einfluß der Nachhallzeit damals gerade erforscht. Nachträgliche Änderungen wie die akustische Öffnung der Decke für längeren Nachhall brachten nur ortsabhängige Verbesserungen. So zählt zwar die ehrwürdige Halle nicht zu den weltbesten, aber dem Ruhm des Orchesters hat das noch nie geschadet.

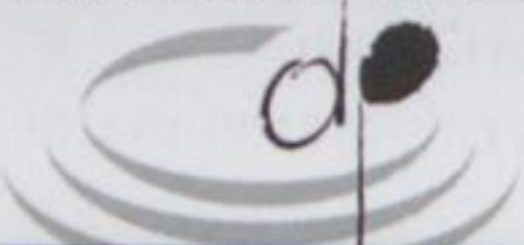
#### KLEINES LEXIKON RAUMAKUSTIK: PARKETT

Mit Parkett bezeichnet man in Theatern und Konzertsälen nicht den hölzernen Fußboden, sondern die unterste Ebene der Sitze. In Mehrzwecksälen ist das Parkett meist eben, um dort zum Beispiel auch tanzen zu können. Für Konzerte sollte das Parkett dagegen ansteigen. Erstens wird das Hören besser durch Sehen, zweitens verringert sich der Abstand zur Bühne bis in die hinteren Plätze.

NEUER Konzertsaal für Dresden

Philharmoniker-Initiative

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





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

**Joachim Zimmermann**  
Geigenbaumeister

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

## FREUDE AM SPIELEN



Klavierbaumeister  
Kirsten & Zeitler

Noten & Musikbücher  
Klaviere · Flügel · Cembali · E-Pianos  
Stimmung · Reparatur  
Transport · Vermietung

Wir betreuen:  
Hochschule für Musik CMvW  
Kulturpalast Dresden  
Kirchenmusikhochschule  
Kreuzchor · Kapellknaben  
Societätstheater u. a. m.



Heinrichstraße 16 · Ecke Königstraße · 01097 Dresden  
Telefon (03 51) 8 04 42 97 · [www.pianosalon.de](http://www.pianosalon.de)

Kartenservice

Förderverein

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

**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

---

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: Julian Rachlin: Konzertdirektion  
Dr. Rudolf Goette Hamburg

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](http://www.dresdnerphilharmonie.de)  
[ticket@dresdnerphilharmonie.de](mailto:ticket@dresdnerphilharmonie.de)

# HÖRGERÄTE KAHL

**Birgit Kahl**

Hörgeräte-Akustiker-Meister

[www.hoergeraete-kahl.de](http://www.hoergeraete-kahl.de)

E-Mail: [info@hoergeraete-kahl.de](mailto: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