

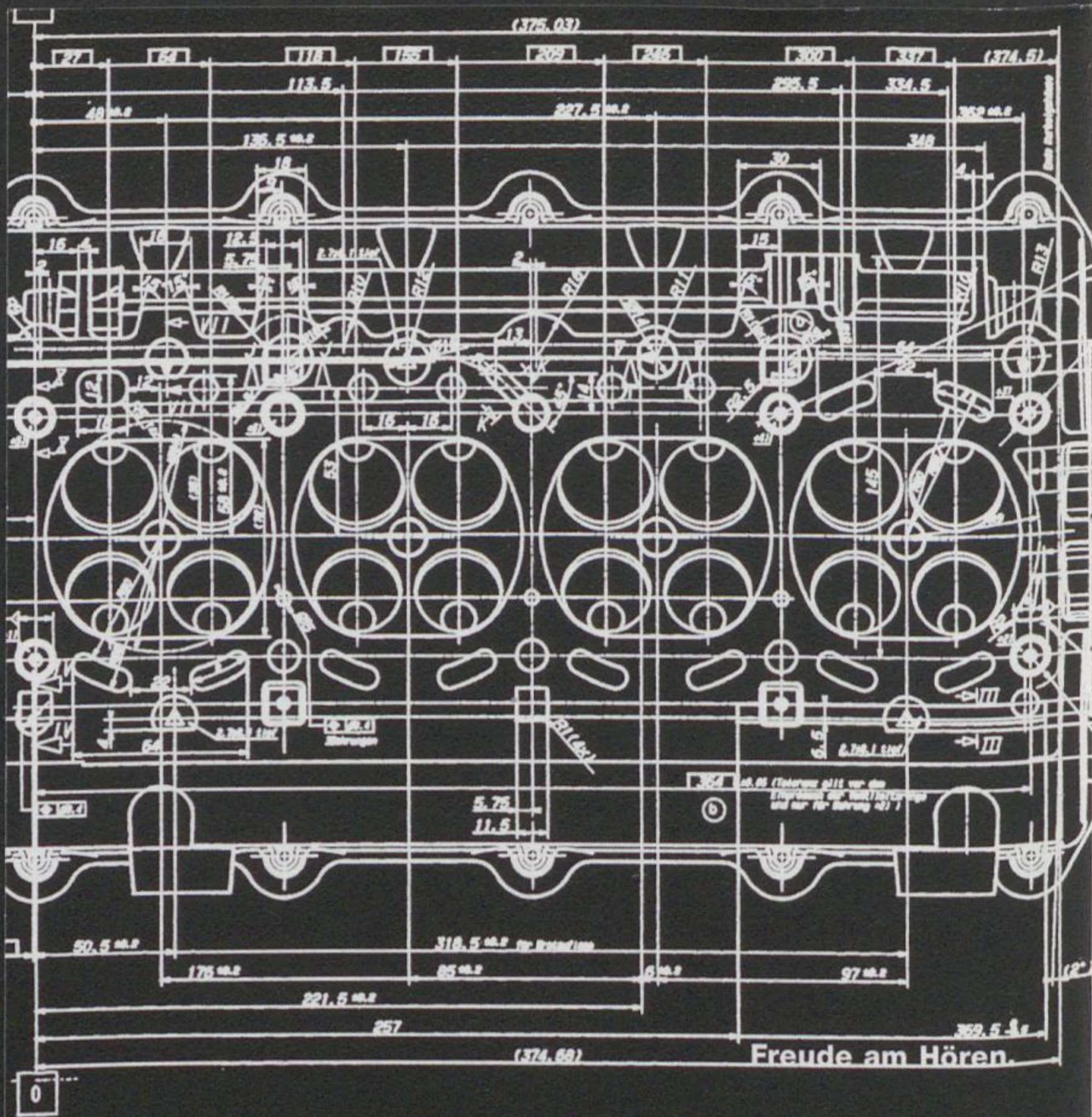
Spielzeit

2002/2003



DRESDNER
PHILHARMONIE

6. Zyklus-Konzert



**BMW Group
Niederlassung
Dresden**

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

Freude am Fahren

www.helmrich-hannot.de

Sonnabend

8. Februar 2003, 19.30 Uhr

Sonntag

9. Februar 2003, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes

6. Zyklus-Konzert

SERGEJ PROKOFJEW ZUM 50. TODESTAG

Dirigent

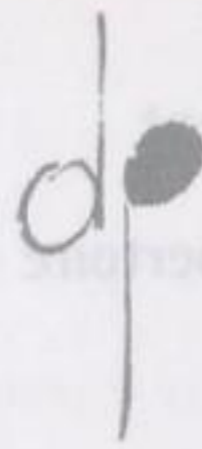
Nikolai Alexeev

Solist

Janis Vakarelis Klavier



Das letzte Foto
des Komponisten
(Herbst 1952)



Programm

Igor Strawinsky (1882 - 1971)

„Jeu de cartes“ (Kartenspiel) -
Ballet en trois donnes (Ballett in drei Runden)

1. Runde

Alla breve - Meno mosso - Moderato assai - Stringendo - Tranquillo

2. Runde

Alla breve - MARCIA - VARIATION I Allegretto - VARIATION II -
VARIATION III - VARIATION IV - VARIATION V Sostenuto e pesante -
CODA Più mosso - MARCIA - Con moto

3. Runde

Alla breve - VALSE - Presto - Tempo del principio

Camille Saint-Saëns (1835 - 1921)

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

Andante sostenuto

Allegro scherzando

Presto

PAUSE

Sergej Prokofjew (1891 - 1953)

„Romeo und Julia“ op. 64 -
Ausschnitte aus den Ballett-Suiten Nr. 1 und Nr. 2

1. Die Montagues und die Capulets (Suite Nr. 2)
2. Julia als Mädchen (Suite Nr. 2)
3. Menuett (Suite Nr. 1)
4. Romeo und Julia vor der Trennung (Suite Nr. 2)
5. Masken (Suite Nr. 1)
6. Tanz der Antillenmädchen (Suite Nr. 2)
7. Romeo am Grabe Julias (Suite Nr. 2)
8. Tybalts Tod (Suite Nr. 1)

Ein russischer Dirigent
mit vielseitigem Repertoire
und weitreichenden
Gastverpflichtungen

Dirigent



Das große Foto
des Dirigenten
- Herbst 1992

Thema MiloZyklus-Konzerte

 DRESDNER
PHILHARMONIE

Nikolai Alexeev stammt aus einer berühmten Musikerfamilie aus St. Petersburg. Er wurde in der Saison 2000/2001 Mariss Jansons Nachfolger als Associate Conductor der St. Petersburger Philharmoniker. Ein Jahr später wurde er zum Chefdirigenten des Estnischen Nationalen Sinfonieorchesters berufen und hat außerdem die Position des Ersten Gastdirigenten des Bolschoi Theaters Moskau inne.

Nach Abschluß seines Studiums am St. Petersburger Konservatorium in der Dirigierklasse von Arvid Jansons und Mariss Jansons arbeitete Nikolai Alexeev mit der Uljanowsker Philharmonie und dem Zagreber Philharmonischen Orchester zusammen. Als Gewinner und Preisträger mehrerer Wettbewerbe dirigierte er innerhalb kurzer Zeit die führenden russischen Orchester und machte auf sich international aufmerksam auf deren Tourneen durch Europa, Amerika und Japan. So führte er im Jahre 2001 die St. Petersburger Philharmoniker während einer höchst erfolgreichen Tournee durch Frankreich.

Ebenfalls 2001 gab er sein gefeiertes Debüt im Amsterdamer Concertgebouw mit dem Netherlands Radio Symphony Orchestra. 2002 war er Gast beim New Japan Philharmonic Orchestra, Copenhagen Philharmonic Orchestra und Wiener Concert-Verein. Zukünftige Engagements führen ihn u. a. ans Pult des BBC Scottish Symphony Orchestra, der Philharmonia Prag und des Baltimore Symphony Orchestra. Sein vielseitiges Repertoire aus Oper und Konzert reicht von Werken der Klassik über die Romantik bis zu den Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Nikolai Alexeev steht erstmals am Pult der Dresdner Philharmonie.

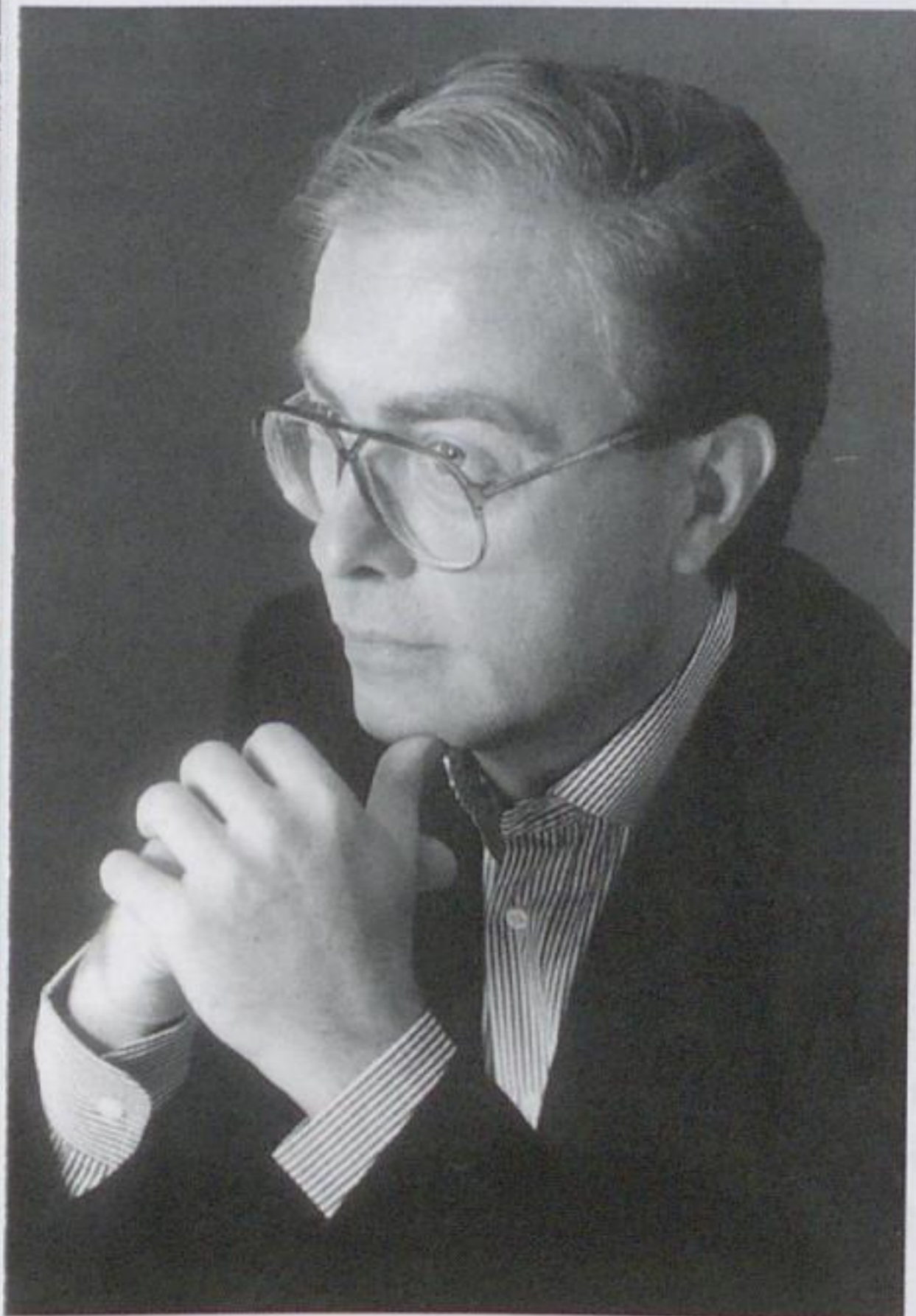
Ein griechischer Pianist – in seiner
Heimat auch künstlerischer Leiter
des Nafplion-Festivals – erstmals bei der
Dresdner Philharmonie begrüßt

Dir Solist

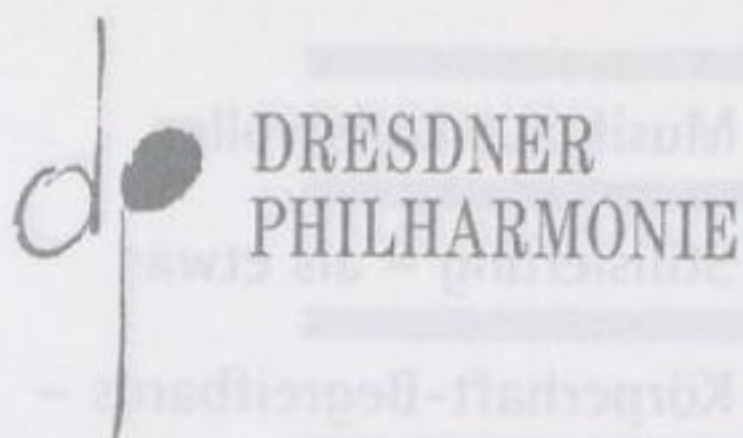
Janis Vakarelis, in Thessaloniki (Griechenland) geboren, studierte an der Wiener Musikakademie und anschließend bei Nikita Magaloff und Maria Curcio. Nach dem Gewinn im internationalen Königin-Sofia-Wettbewerb (Madrid 1979)

begann eine glänzende Karriere als Konzertpianist. Er gastierte bei zahlreichen namhaften europäischen Orchestern wie Leipziger Gewandhausorchester und Staatskapelle Dresden, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Mozarteum-Orchester Salzburg, Orchestre National de France, BBC Philharmonic Manchester, Royal Philharmonic Orchestra und The Philharmonia London, Academy of St. Martin in the Fields, Zürcher Kammerorchester, um nur einige zu nennen. Darüber hinaus gastiert er regelmäßig bei den großen Musikfestivals wie Amsterdam, Athen, Berliner Festspiele, Brescia-Bergamo, Echternach, Proms, Spoleto und beim Schleswig-Holstein Musikfesti-

val. Dies führte zu einer intensiven Zusammenarbeit mit Dirigenten wie V. Ashkenazy, Sir C. Davis, Ch. Dutoit, A. Litton, L. Maazel, K. Masur, Y. Menuhin, S. Rattle, P. Steinberg, J. P. Tortelier und Walter Weller. Er gibt jährlich etliche Soloabende und spielt Kammermusik mit bedeutenden Partnern wie J. Baschmet, V. Spivakov, M. Portal, H. Schiff, M. Maisky, P. Amoyal, mit dem Philharmonia Quartett Berlin und dem Ensemble Wien. Immer wieder wird er für Radioaufnahmen und Fernsehauftritte in Europa und Amerika verpflichtet und spielte mehrere Schallplatten ein, darunter Liszts 2. und Prokofjews 3. Klavierkonzert mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter W. Rowicki.



Thema der Zyklus-Konzerte



Das Programm stellt entsprechend des Zyklus-Themas ein Werk Prokofjews in den Mittelpunkt. Das allseits beliebte Ballett „Romeo und Julia“ gilt uns als Inbegriff Prokofjewscher Kompositionskunst. Es begeisterte schon Generationen wegen seiner höchst lebendig-bildhaften Musik. Völlig anders hingegen ist die Ballettmusik von Strawinskys „Kartenspiel“. Strawinsky ging trotz gleicher musikalischer Wurzeln wie der nur wenig jüngere Prokofjew – beide erhielten in St. Petersburg ihre entscheidende Ausbildung – ganz andere Wege. Die Vielfarbigkeit seiner Werke, seine ständige Suche nach neuen Ausdrucksmitteln und die daraus resultierende Vielgestaltigkeit

SERGEJ PROKOFJEW ZUM 50. TODESTAG

seines Œuvres machten ihn rasch zu einem außergewöhnlichen Komponisten, einen ebenso geliebten wie geschmähten, verehrten wie beschimpften. So gerieten seine Werke naturgemäß sehr unterschiedlich. Wer das die Sinne aufreizende frühe Werk „Le Sacre du printemps“ kennt, wird erstaunt sein über das dagegen zahm wirkende, ein Vierteljahrhundert später entstandene „Kartenspiel“. Dort erschreckten urwüchsige Klänge und Rhythmen das Publikum, hier ist es eine geistreiche, sehr amüsante Musik, die vom einstigen musikalischen Revolutionär nichts spüren läßt, der sich plötzlich bei Zitaten von Rossini, Delibes, Tschaikowski, Debussy und Johann Strauß wohl zu fühlen scheint.

Beide Ballettmusiken rahmen das 2. Klavierkonzert von Saint-Saëns ein, dieses höchst beliebte Werk. Es war einst einem Russen, dem Dirigenten und Komponisten Anton Rubinstein, gewidmet, eine Gelegenheitsarbeit, die mit leichter Hand niedergeschrieben wurde, vielleicht gerade deshalb ein Virtuosenreißer par excellence und ein herausragendes Zeugnis französischer Klavierkunst geworden ist.

Musik aus kunstvoller
Stilisierung – als etwas
Körperhaft-Begreifbares –
bildhaft und tänzerisch

Igor Strawinsky



Der Komponist
als Dirigent (1958)

Ohne Zweifel gehört Igor Strawinsky zu den namhaftesten Komponisten unseres Jahrhunderts. Kaum ein anderer Autor – Arnold Schönberg ausgenommen – hat so starken Einfluß auf unsere Zeit genommen wie er. Aber die Wirkung von beiden ist grundverschieden. Der Russe befruchtete ganz unbewußt zahlreiche Komponisten, die sich von seinen Klängen, seiner Dissonanzenbehandlung, seinen Formversuchen und seinen Erneuerungen auf dem Gebiet der Instrumentation angezogen fühlten. Der Wiener „Neutöner“ aber gründete eine regelrechte „Schule“, um seine Lehre von den „zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ in die Welt zu tragen. Und daß Strawinsky ein so ganz anderer Menschen- und Künstlertyp war als Schönberg, zeigt auch sein unkonventioneller Umgang mit

der eigenen Kunstausbildung. Wie sein Freund Pablo Picasso, der bei fast jedem Bild eine neue Technik ausprobierte, stellte sich Strawinsky ständig neue Aufgaben und versuchte, neue Ausdrucksmittel zu ergründen und in andere musikalische Bereiche vorzustoßen, niemals an dem einmal erreichten Leistungs- und Erkenntnisstand hängenzubleiben. Niemand hat die Ausdrucksformen so oft, so völlig und so brüsk gewechselt wie er. Seine Neugier war die Triebfeder für alles. Sie zeichnete ihn aus, gab aber auch vielfachen Anlaß zu Verwirrungen sowohl

unter Gegnern als auch Freunden. Es mochte für den einen bewundernswert, für den anderen problematisch sein, mit welchem Selbstverständnis sich Strawinsky innerhalb der einzelnen musikalischen Stile bewegte und sie alle freimütig benutzte. So experimentierte er mit dem Jazz und mit der Dodekaphonik (Zwölf-Ton-Musik), wendete italienischen Belcanto ebenso an wie russische Folklore, liebte die Klassik der Haydn'schen Sinfonik nicht weniger als das postromantische Superorchester oder mischte die strenge Polyphonie der altniederländischen Schule mit surrealistischen Übertreibungen. Er benutzte diese unterschiedlichen Stilrichtungen als eine eigene Spiegelung in fremder Musik, nahm sie auf, ahmte sie jedoch nie gänzlich nach, tat nur gelegentlich so, als wolle er kopieren.

geb. 5. (17.) 6. 1882
in Oranienbaum
(St. Petersburg);
gest. 6. 4. 1971
in New York

1903
in St. Petersburg
Privatschüler von
Rimski-Korsakow

1905
Diplom in Rechts-
wissenschaft

1909
Zusammentreffen mit
Diaghilew, für dessen
„Ballets-Russes“ er
mehrere Werke kompo-
nierte und in Paris auf-
führte

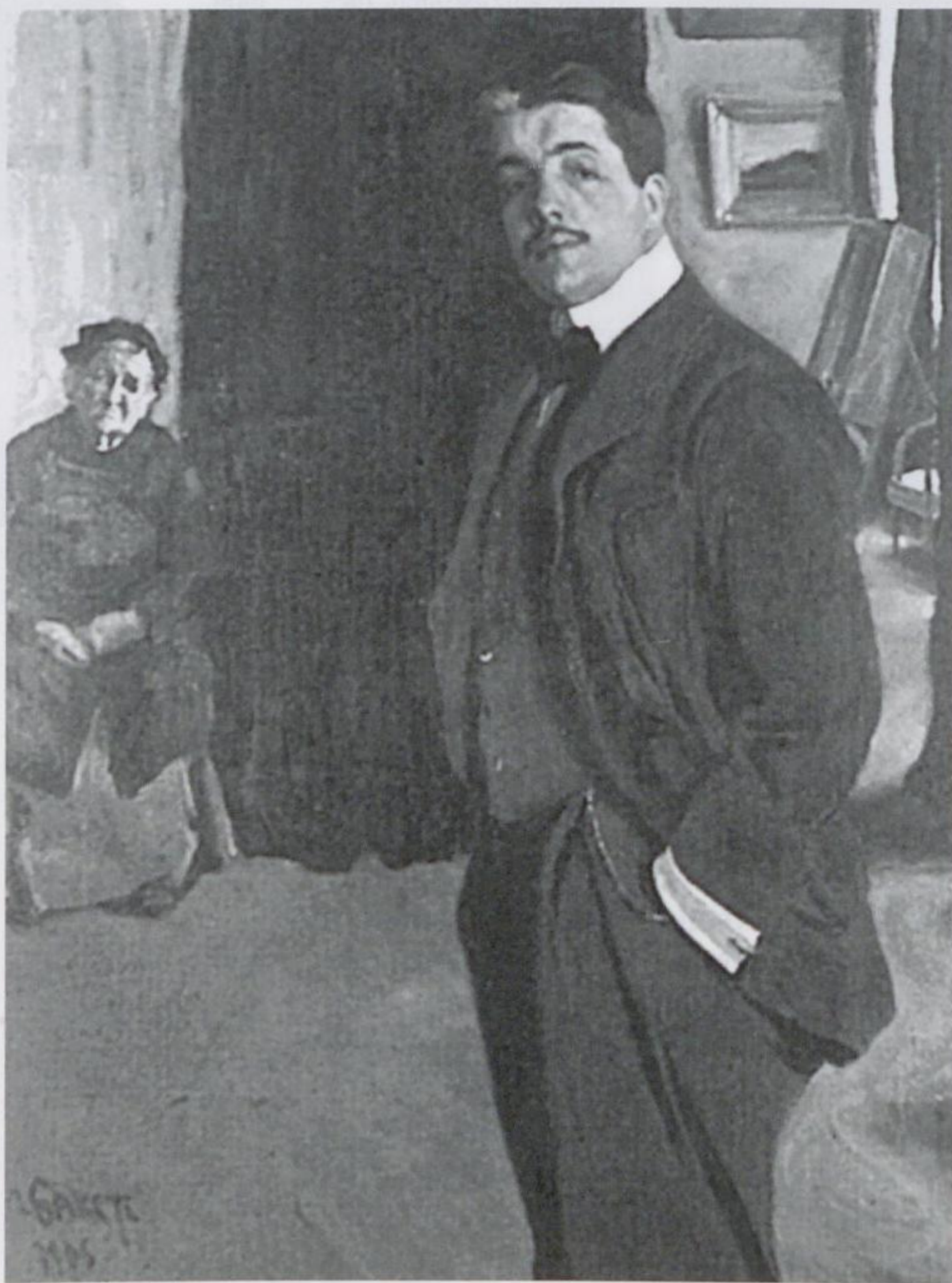
1910 – 1914
Aufenthalt in der
Schweiz, lebte seither
im Exil

1920 – 1939
lebte in Frankreich,
wurde 1934 französi-
scher Bürger,
ging nach Kriegsbeginn
in die USA (Kalifornien),
1945 amerikanische
Staatsbürgerschaft

Igor Strawinsky

Sergej Diaghilew (1872 bis 1929) – selbst weder Musiker, Maler oder Dichter, auch nicht Tänzer oder Choreograph – hatte es sich zum Ziel gesetzt, die russische Kunst, vor allem Musik und Tanz, in die Welt zu tragen.
Gemälde von Léon Bakst, 1905

So ist sein umfangreiches, vielfältiges, ja vielschichtiges und stilistisch sehr widersprüchliches Lebenswerk nicht auf einen Blick erfassbar oder gar unter einem gemeinsamen Aspekt zu subsumieren. Auch sind seine, mitunter sich widersprechenden ästhetischen Anschauungen nicht immer nachvollziehbar. Und doch können seine einzelnen Schöpfungen – gleichzeitig sowohl historisierende als auch zukunftsweisende – als einzigartige, formvollendete, in sich geschlossene Meisterwerke angesehen werden.



In all seinen Kompositionen scheinen gewisse visuelle Anregungen, Eindrücke und Formvorstellungen eine äußerst gewichtige Rolle gespielt zu haben. Strawinsky verstand seine eigene Musik als etwas Körperhaft-Begreifbares, die in einem Bewegungsspiel mündet und als eine schlichte Aufeinanderfolge von Spannung und Entspannung zu verstehen ist. Seine Musik ist das Produkt einer kunstvollen Stilisierung, sie ist bildhaft und tänzerisch, auch wenn er selbst einst meinte, seine Musik sei „unfähig, irgend etwas auszudrücken“. Und so ist es wohl kaum ein Wunder, daß gerade sein kompositorischer Weltruhm mit Ballettmusik begann, mit „L’oiseau de feu“ (Der Feuervogel, 1910) und „Petruschka“ (1911), also mit der Charakterisierung von Personen oder Situationen in bewegten Bildern, einem Schema, dem er zeitlebens folgte, auch in seinen Sinfonien und Konzerten, sogar in seiner Kammermusik.

Der junge Strawinsky konnte von einem ausgesprochenen Glücksfall reden, in St. Petersburg auf den Förderer neuer Kunst und späteren Ballett-Impresario Sergej Diaghilew getroffen zu sein (1909). Dieser Mann hatte damit begonnen, 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. Sowohl „Der Feuervogel“ als auch „Petruschka“ waren das Ergebnis solcher Förderung und brachten dem Komponisten riesige Erfolge in Paris.

Auch in späteren Jahren, als er längst nicht mehr fördernde Hilfestellungen benötigte und berühmt war, beschäftigte er sich noch mit dem Ballett. Hinzu kam, daß ihn immer wieder Aufträge erreichten, die er auch – teilweise wenigstens – anzunehmen geneigt war. So entstand im Jahre 1936 *Jeu de cartes* (Das Kartenspiel) im Auftrag des neugegründeten „American Ballet“. Strawinsky sagte gern zu. Als Sujet für die Arbeit

Seit 1906 war Sergej Diaghilew 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. So arbeitete er auch 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 u. a., ebenso Prokofjew. Diaghilew fand schließlich auch bei anderen Künstlern wie Cocteau als Autor und namhaften Malern wie Picasso, Matisse, Rouault, Utrillo, Chirico aufgeschlossene Partner.

Aufführungsdauer:
ca. 23 Minuten

Die Uraufführung des Balletts „Jeu de cartes“ fand am 27. April 1937 im Metropolitan Opera House New York unter Leitung des Komponisten statt.

wählte er das Kartenspiel und folgte damit einer Neigung, der er zeitlebens leidenschaftlich ergeben war. Dem Konzept eines Pokerspiels in drei Runden folgt auch die Musik seines Balletts.

Zunächst werden die Bilderkarten der vier Farben charakterisiert. Dann geht die Handlung des vom Komponisten selbst entworfenen Szenarios auf den heimtückischen Joker über, der sein Möglichstes versucht, die Spielregeln zu durchkreuzen, aber am Ende unterliegt. Das Werk sprüht vor Witz und Lebensfreude. Strawinskys Partitur wurde nicht zuletzt wegen ihrer virtuosen Kunst des Zitierens berühmt, die Léo Delibes und Rossini zu musikalischen Verläufen ebenso zusammenzwingt wie Johann Strauß, Tschaikowski oder Ravel oder aber mit den eigenen Einfällen Strawinskys nahtlos verbindet. Es gab alte Muster für solche Kompositions-Zitierweisen, die im 18. Jahrhundert sehr beliebten musikalischen Würfelspiele. Sie lebten von der Reihung musikalischer Formeln, die zu Taktgruppen organisiert und tonal zurechtgestutzt waren. An dieses etwas zweifelhafte Verfahren, mit Musik umzugehen, erinnert – wenn auch nur entfernt – dieses Ballett von Strawinsky. Und doch mag es „Eingeweihten“ Freude bereiten, bekannten musikalischen Gestalten zu begegnen, auch wenn manche derart versteckt sind, daß sie wenig auffallen. Doch in der dritten Runde horchen alle sicherlich auf, wenn das Hauptthema aus Rossinis „Barbier“-Ouvertüre erklingt.

Insgesamt gesehen ist die Musik etwas grell, ja sogar ungestüm orchestriert. Sie ist im hohen Maße episodisch. Die musikalische Einheit wird in erster Linie durch die simple Methode erreicht, die feierliche Eröffnungsmusik jeweils zu Beginn der nachfolgenden „Runden“ zu wiederholen.

Es ist ein eingängiges Werk mit einer Musik voller Esprit und Charme, ein witziges Unterhaltungsspiel, das man gern wahrnimmt, auch wenn die Szene fehlt.

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

Joachim Zimmermann

Geigenbaumeister

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

*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

„... nichts als nur Musik ...
wenn man nur nach Gefühlen
verlangt, verschwindet
die Kunst.“



Der Komponist;
Gemälde von A. Rossi
(1903)

So groß die Bewunderung war, die das 19. Jahrhundert (Charles)-Camille Saint-Saëns auf Grund einer schier unglaublichen Vielfalt künstlerischer Aktivitäten und wissenschaftlicher Interessen entgegenbrachte, so heftig wurde ihm vom 20. Jahrhundert gerade diese Vielseitigkeit vorgeworfen. Und noch heute, da sich das Bild dieses Universalisten längst zu wandeln begonnen hat, wird er gelegentlich noch als ein auf verschiedenen Gebieten dilettierender Eklektizist charakte-

Camille Saint-Saëns

risiert. Aber schon zu seinen Lebzeiten wurde sein musikalisches Werk hart kritisiert. Weder Debussy noch einige andere Zeitgenossen wollten es so recht gelten lassen. Es paßte ihnen nicht in die Zeit musikalischer Umbrüche und in ihre eigene Geisteshaltung. Die Schöpfungen Saint-Saëns' sind in gewisser Weise als unangepaßt-zeitlos anzusehen, sind intellektuell-rational, emotionslos-unterkühlt, unromantisch (und das im Zeitalter eines romantischen Überschwangs!), und eine erkennbare Entwicklung von frühreifen Anfängen bis hin zu einer Altersreife ist in Vokabular und Stil seiner musikalischen Sprache nicht wirklich auszumachen. Und doch hat er der Musik immer wieder Anregungen gegeben, proklamierte z. B. 1878 bereits „die Agonie der Tonalität und des enharmonischen Halbtonsystems“ und setzte sich dafür ein, „antike und orientalische Modi“ zu verwenden und eine „Verselbständigung der Rhythmik“ zu erreichen. Aber das waren rein rationale Ansätze, keine ästhetischen. Sie waren nicht so sehr auf das Gefühl, die Seele des Hörenden gerichtet, als mehr auf äußeres, handwerkliches Können. Gerade aber eine solche distanzierte, vielleicht sogar seelenlos wirkende Objektivität, besonders aber seine (allzu)große Vielseitigkeit, brachte dem Komponisten den Ruf ein, nur Überliefertes ungeachtet aller weiteren „Fortschritte“ zu verwenden. Man sah in ihm eher einen Traditionalisten, einen Rückwärtsgewandten. Sein ästhetisches Ideal war das der klassisch vollendeten Form, sein Streben nach dichten Motivbezügen innerhalb klar gegliederter Formproportionen wurde als „gelehrt“ abgetan, als „Akademismus“. Weil er seine Musik so verstanden wissen wollte, daß sie „ebenso wie die Malerei und Bildhauerei aus sich selbst heraus und unabhängig von jeder Emotion“ existieren könne, sei sie „nichts als nur Musik. Je weiter sich die Sensibilität entwickelt, desto weiter entfernt sich die Musik und die anderen Künste vom Status der Reinheit; wenn man nur nach Gefühlen verlangt, verschwindet die

geb. 9. 10. 1835
in Paris;
gest. 16. 12. 1921
in Algier

Wunderkind
(Klavier, mit 13 Jahren
1. Sinfonie)

Studium am Pariser
Conservatoire

ab 1853
Organist verschiedener
Kirchen in Paris

1861
Lehrer an der École
Nidermeyer

1871
Gründungsmitglied der
„Société Nationale de
Musique“ (gemeinsam
mit Franck, Fauré u. a.)

ab 1877
vornehmlich Reisen
als Dirigent und Pianist
eigener Werke

Kompositionen
für alle Gattungen,
u. a. Sinfonien,
Konzerte, Opern,
Kirchen- und
Kammermusik, Klavier-
und Orgelwerke

Feruccio Busoni
trieb sein Urteil über
Saint-Saëns
zum Bonmot:
„Man könnte aus seiner
Musik auch nicht ent-
nehmen, ob er gütig,
liebes- oder leidens-
fähig war.“

Aufführungsdauer:
ca. 23 Minuten

Kunst.“ Der Zeitgenosse urteilte rasch, seine Musik sei frei von jeder inneren Regung, also emotionslos-glatt.

Und es stimmt, seine Musik ist von geradezu mathematischer Schärfe und Logik, beispielhaft formvollendet, dennoch nicht konstruiert. Muß denn das alles aber ein Nachteil sein? Ist nicht jede Art guter Musik immer eine Anregung auch für das Gefühl, schließlich sogar eine Aufregung wert, berührt sie nicht in ihrer ureigenen Weise? Denn Musik selbst kann gar nicht emotionslos wirken. Sie kann in einer bestimmten Epoche vielleicht nicht den Nerv des Publikums treffen, sie mag auch ärgern oder selbst diffamiert werden. Irgendein Gefühl bewirkt sie immer. Wie man auch heute zu diesem Komponisten stehen mag, der vielfach verkannt, oftmals brüskiert, meist geschmäht wurde, er war und ist eine absolute Größe. War er auch in seiner Epoche ein Einzelgänger, der sich möglichst von musikalischen Einflüssen fernhielt, „der kein System hat, keiner Schule angehört und keinerlei Reformbewegung vertritt“ (Charles Gounod über sich), wird er heute doch hoch gelobt und als die französische Antwort auf die Wiener Klassik angesehen. Aber es gab auch damals schon Stimmen, die sehr wohl die Verdienste Saint-Saëns erkennen wollten und sich mit ihm nicht nur gedanklich arrangierten, sondern sich in Einzelheiten an ihm orientieren wollten. Dazu gehörte nicht zuletzt einer der wichtigsten Vertreter impressionistischer Klangmagie: Maurice Ravel. Er schrieb sein Klavierkonzert G-Dur (1929/31) ausdrücklich „im Geiste Mozarts und Saint-Saëns“. Welch eine Anerkennung!

Das Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll ist in kürzester Zeit entstanden und war zu diesem Zeitpunkt gar nicht geplant. Camille Saint-Saëns komponierte es 1868 für das bevorstehende Dirigier-Debüt des russischen Komponisten Anton Rubinstein in Paris. In kürzester Zeit schrieb er es nieder, brauch-



Camille Saint-Saëns;
Zeichnung aus dem
Jahre 1858

te lediglich reichlich zwei Wochen. Die große Eile tat not, sollte doch der Termin gehalten werden. Ihm selbst blieb nur wenig Zeit, das Werk am Klavier wirklich gut einstudieren zu können, obwohl seine Partitur höchste pianistische Leistungen verlangte. Er hatte es Franz Liszt gewidmet, von dem der junge Franzose bereits wichtige Sympathiebeweise erhalten hatte und dessen musikalischen Stil er nachzuahmen versuchte. Die Uraufführung am 13. Mai 1868 fand dann auch unter denkbar ungünstigen Bedingungen statt und brachte – wegen des mäßigen Spiels – keinen rechten Erfolg. Dennoch war Saint-Saëns ein großer Wurf gelungen, und schon bald wurde das Werk nicht nur bekannt, sondern eroberte rasch die Konzertsäle, ja gehört heute zum Standardrepertoire zahlreicher großer Pianisten. Trotz seiner hohen virtuosens Ansprüche ist es nicht nur ein sogenannter „Virtuosensreißer“, sondern ein Werk, das in seiner kunstvollen Faktur großen kompositorischen Ansprüchen durchaus Genüge tun kann. Es ist ein markantes Zeugnis französischer Klavierkunst. Sinnfällig treten romantische Wesenszüge hervor: die Eleganz und Sicherheit

Gezügelter Leidenschaft –

geistreiche Anmut – blendende

solistische Ausstattung – originell

und neu in der Satzfolge

des musikalischen Formens, die vollendete Konversation, die sich aus dem Dialogisieren von Orchester und Solo ergibt, die Vereinigung von gezügelter Leidenschaft und geistreicher Anmut und nicht zuletzt die blendende solistische Ausstattung, deren besondere Eigenart in der filigranartigen Durchsichtigkeit des prickelnden Laufwerks und der glitzernden thematischen Umspielungen liegt. Originell, ja völlig neu ist die Satzfolge langsam – schnell – noch schneller. Während der 1. Satz den Charakter einer großen Klavierimprovisation trägt, bei der das Orchester eine sehr untergeordnete Rolle spielt, bleibt der zu erwartende Dialog zwischen Solist und Orchester den beiden Folgesätzen vorbehalten.

Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll

Zur Musik

1. SATZ
Andante sostenuto
4/4-Takt, g-Moll

Solistisch beginnt ein Präludium mit tokkatenhaftem Charakter, frei schweifend mit rauschendem Passagenspiel. Tuttischläge des Orchesters eröffnen den eigentlichen Hauptteil: ein elegisch verhaltenes Klaviersolo, später sich pathetisch steigernd mit virtuosen Umspielungen, bis das Orchester aus seiner Begleitfunktion heraustritt und machtvoll das Hauptthema aufgreift (rasante Oktavgänge im Klavier). Der folgende Abschwung mündet in eine Kadenz und führt zum variiert improvisatorischen Satzbeginn.

2. SATZ
Allegro scherzando
6/8-Takt, Es-Dur

Inspiziert von Mendelssohnschem „Elfenspuk“, eröffnet dieser Scherzo-Satz eine völlig andere Welt. Einem leisen, geheimnisvollen Paukensignal folgt das duftig-leichte, kapriziöse Hauptthema im Klavier und dem späterhin antwortenden Orchester. Mit einem kantabel-elegantem Gedanken (2. Thema in Fagott, Viola und Violoncello) wird keineswegs der rhythmisch-tänzerische Gestus aufgegeben. Spielerisch verbinden sich



DRESDNER
PHILHARMONIE

Motive aus beiden Themen, wenden sich ins Moll, werden variiert, bis der duftige Hauptgedanke Oberhand gewinnt und das brillante Wechselspiel von blitzender Virtuosität und Orchesterspek in Pianissimotupfern (Paukensignal) endet.

Das triolisch losstürmende Finale, tänzerisch in der Art einer Tarantella, ist voller Lebensfreude in brillant-mitreibendem Schwung, gleich einem Perpetuum mobile, unaufhaltsam vorwärtstreibend. Selbst im choralartigen Mittelteil (liegende Akkorde) kommt keine Ruhe auf. Geistvoll-geschliffener Dialog der konzertierenden Partner, äußerste Virtuosität, brillantes Zusammenspiel und eine alles überstrahlende Eleganz geben diesem Satz sein unnachahmliches Flair.

3. SATZ
Presto, Alla-breve-Takt
g-Moll

seit 1833

Pestel **Optik**
Inh. Gabriele Göhler

*Erfolgreich durch
Engagement für gutes Sehen*

Königsbrücker Straße 58
01099 Dresden

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

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

Sinn für Dramatik, Ironie
und Witz zur Charakterisierung von
Menschen und Gefühlen

Sergej Prokofjew



Der Komponist am Klavier, aufgenommen 1918, noch bevor er für viele Jahre sein Heimatland verließ und versuchte, in der westlichen Welt erfolgreich zu sein

Als Sergej Prokofjew starb, wußten viele Menschen – sowohl Fachleute als auch Laien – in der ganzen Welt, daß sie eine der bedeutendsten Musikschröpfer ihrer Zeit verloren hatten, einen begnadeten Komponisten, der nicht nur meisterliche Werke hinterlassen, sondern diese auch in einer Tonsprache geschrieben hatte, die weitgehend anhörbar und verständlich war. Man könnte so etwas eine Tugend nennen, wäre daraus nicht auch manch abfälliges Urteil gerade in der westlichen Fachwelt erwachsen, die von Anbiederung an den stalinistisch geprägten Realismus sprach oder – was noch schlimmer wirkte – glaubte, Prokofjew habe sich restlos in den Dienst seiner doktrinären Partei gestellt und sei gleichsam zu einem Hofpoeten verkommen. Glücklicherweise können wir das Werk dieses Menschen heute anders, weniger politisiert betrachten und erkennen erleichterten Herzens, was für eine Bedeutung und welchen hohen Stellenwert es im modernen Musikleben hat. Und so er-



leben wir nicht nur gern das zauberhafte musikalische Märchen „Peter und der Wolf“, sondern auch einige seiner Sinfonien, Konzerte, Filmmusiken, Ballette, Opern und Kammermusik. Und es mag durchaus erstaunen, mit welcher Selbstverständlichkeit viele Hörer, die sich sonst wenig oder gar nicht für Musik des 20. Jahrhunderts interessieren lassen, Prokofjewsche Klänge aufnehmen und sie sogar begrüßen. Vielleicht liegt das Geheimnis darin, daß seine Tonsprache von optimistischer Kraft und Lebensfreude geprägt ist, aber nicht in banale Volkstümelei und Trivialität verfällt und daß sie Substanz hat und Ausdruck, farbig ist und melodisch. Prokofjews Modernität beruht nicht auf konstruktiven Elementen, sondern entwickelte sich aus melodischem Material, das in kunstvoller Weise harmonisiert und instrumentiert wurde. Trotzdem blieben seine Kompositionen zeitlebens harmonisch ausgesprochen kühn-dissonant, obwohl sie sich durchaus im tonalen Rahmen bewegen und dadurch einer älteren Tradition verhaftet scheinen. Sie sind oftmals von einer lyrisch-kantablen Schönheit, dennoch kraftvoll-kühn, sind elegant und voller Esprit, rhythmisch raffiniert, immer aber mit einer stark ausgeprägten Melodik. So erscheint es wohl absolut verständlich, daß sich seine Musik heutigentags in aller Welt einer großen Beliebtheit erfreut und viele seiner Werke zum festen Repertoire der großen Klangkörper gehören und entsprechend oft auch aufgeführt werden.

Seit frühester Jugend hatte Prokofjew sich für das Theater interessiert, für Wirkungen, die auf der Bühne zu erzeugen und musikalisch ausdeutbar waren, natürlich auch für Charaktere, ebenso für fröhliche wie für leidende Menschen und selbstverständlich für dramatische Situationen. Sein Sinn für Melodik kam dem entgegen, und sein ironisch-satirischer Witz, sein Sinn für Absonderlichkeiten im menschlichen Zusammenleben wa-

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

1904 – 1914
Studium am Peters-
burger Konservatorium:
Komposition bei
A. Ljadow, Instrumen-
tation bei N. Rimski-
Korsakow, Klavier bei
A. Jessipowa, 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

Sergej Prokofjew

ren wie Salz in der Suppe. So entstanden nach und nach Werke, die ausdrücklich für inszenierte Aufführungen gedacht waren, für Ballette vor allem und Opern. Daher ist es kaum verwunderlich, daß auch in seinen konzertanten Werken bildhaft-plastische Elemente auftauchen, erkennbare Schilderungen herauszuhören sind und musikalische Zeichnungen durchscheinen. Schließlich machte Prokofjew sogar Erfahrungen mit dem Film und schrieb einige bemerkenswerte Filmmusiken wie zu Sergej Eisensteins „Alexander Newski“ (1938) und „Iwan der Schreckliche“ (1942/45).

Den eigentlichen Anstoß für seine spätere Leidenschaft, immer wieder neue Ballettmusiken zu komponieren, erhielt er bereits vor dem Ersten Weltkrieg bei seinen Reisen ins westliche Ausland. 1913 durfte der junge Komponist erstmals nach Paris reisen. Als er 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 Sergej Diaghilew, den später in aller Welt hochgeschätzten Ballett-Impresario. Dieser wünschte von Prokofjew die Komposition eines Ballettes. Man einigte sich über ein Sujet aus der slawisch-vorchristlichen Mythologie. Und so entstand 1914/15 als erstes Ballett „Ala und Lolly“. Diaghilew führte es nicht auf, und Prokofjew schuf aus einzelnen Szenen die späterhin berühmte „Skythische Suite“ op. 20. Diaghilew behielt aber gewissen Einfluß auf Prokofjew und beauftragte ihn mit einer weiteren Arbeit. 1915 entstand „Der Narr“ (Uraufführung wegen der Kriegsjahre erst 1921 in Paris). Danach wendete sich Prokofjew anderen Arbeiten zu, beendete die Oper „Der Spieler“, komponierte verschiedene Orchesterwerke, darunter das 1. Violinkonzert und die „Klassische Sinfonie“, und hatte

in Chicago 1921 riesigen Erfolg mit der Uraufführung seiner Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“. 1925 wandte sich Diaghilew erneut an Prokofjew und bat ihn um ein Ballett, das sich mit dem Leben in der noch jungen Sowjetunion beschäftigen sollte. Diaghilew glaubte, mit einem „bolschewistischen“ Ballett eine ähnliche Sensation in der Pariser Kunstwelt zu erreichen, wie er sie seit Strawinskys „Sacre“ nicht mehr erlebt hatte. So entstand 1927 das Ballett „Der stählerne Schritt“, ein heute nicht mehr aufführbares Werk, musikalisch jedoch von höchster Qualität. Es handelt sich um eine Musik, die zwar aus der russischen Folklore geboren ist, jedoch viele energiegeladene, rhythmisch-stampfende Elemente aufweist und als eine bald in Mode kommende „Maschinenmusik“, als Musik der neuen Zeit, aufgenommen wurde. Diaghilew erreichte die erwünschte Sensation, doch Prokofjew genügte dies nicht. Er wollte weniger das Maschinelle als mehr den lebendigen Menschen und dessen tiefe Gefühle in die Mitte seiner Schöpfungen stellen. Und da kam ihm ein neuer Vorschlag Diaghilews, ein Ballett auf die biblische Geschichte vom verlorenen und wieder zurückgekehrten Sohn zu schreiben, gerade recht. 1929 hatte das neue Ballett „Der verlorene Sohn“ seine höchst erfolgreiche Premiere in Paris. Die Arbeit an diesem Werk brachte den Komponisten förmlich dazu, einem breiten Strom lyrischer Gedanken und differenzierter Emotionen freien Lauf zu lassen und zarte und ausdrucksvolle Themen zu verwenden. Es sollte für ihn nur noch



Kostümfigurinen von Michael Larionow zu Prokofjews Ballett „Der Narr“ (1921)

Das Ballett „Der verlorene Sohn“ bearbeitete Prokofjew, seiner Neigung zu mehrfachem Gebrauch eines einmal Geschaffenen folgend, noch zweimal: in seiner 4. Sinfonie op. 47 und in einer Sinfonischen Suite op. 46a.

Szene aus „Romeo und Julia“ in einer Aufführung des Bolschoi-Theaters Moskau mit der berühmten Tänzerin Galina Ulanowa in der Rolle der Julia

ein kleiner Schritt werden, seiner Kompositionsweise eine Richtung zu geben, die er selbst „neue Einfachheit“ nannte. Dieses Bühnenwerk war das letzte Ballett, das Diaghilew kreierte. Er starb unerwartet am 19. August 1929 in Venedig, und Prokofjew verlor eine bedeutende Anziehungskraft, die ihn an Westeuropa gebunden hatte. Durch mehrere Reisen nach Moskau bereitete Prokofjew allmählich den Weg zurück in seine angestammte Heimat vor. 1933 wurde es konkret, immer wieder unterbrochen von längeren Reisen, und seit 1936 hatte er seinen Wohnsitz gänzlich in Moskau genommen. Es begann für den Komponisten eine aufregende Zeit, mußte er sich doch in einem Land mit einer ihm völlig fremden politischen Situation zurechtfinden. Aber er hatte als Komponist Erfolge, und das zählte ebenso wie das tief empfundene Gefühl, endlich die Hei-



mat wiedergewonnen zu haben. Das mag in seiner neuen Tonsprache Ausdruck gefunden haben, in seinem Verlangen nach melodischer Gestaltung und seinem bereits mehrfach beschworenen Ideal nach einer „neuen Einfachheit“. Prokofjew wollte Musik komponieren, in der „die Melodie einfach und verständlich sein muß, ohne ins Hausbackene oder Triviale abzugleiten“. Sein phänomenaler melodischer Erfindungsreichtum kam ihm natürlich bei der Verwirklichung seiner Ideen sehr zugute. Mit dem 2. Violinkonzert (1935 entstanden) gelang Prokofjew der Sprung zu einer neuen Qualität und setzte sich fort in der beinahe zur gleichen Zeit entstandenen Ballettmusik zu Shakespeares „Romeo und Julia“.

Wer kennt nicht die uralte Geschichte von zwei Liebenden, die schließlich doch nicht zueinanderkommen können? Shakespeare hatte daraus seine Romeo-und-Julia-Tragödie geformt, ein unvergleichliches Sinnbild für die Liebe ganz allgemein, im besonderen aber für das Schicksal von Liebenden, die zwischen die Mühlsteine zweier feindlicher Parteien geraten, ob diese nun Montague und Capulet heißen oder Weiße und Puerorikaner sind – wie in der Bernstein-Adaptation „West Side Story“ – oder gar im politischen Sinne rechts und links stehen. Zahllose Künstler – Komponisten, Dichter, Maler – haben diese Mär immer wieder aufgegriffen und daraus neue, eigene Werke geschaffen, umgeformt, neu erzählt, illustriert, illuminiert oder interpretiert. Prokofjew gehörte dazu. Da er immer wieder auf der Suche nach neuen Stoffen für größere Bühnenwerke war, mußte er wohl zwangsläufig auch irgendwann einmal auf diesen Shakespeare-Stoff stoßen. Er verbiß sich sogleich darin und schuf sein unvergleichliches Ballett Romeo und Julia. Das war bereits 1935, also noch vor seiner gänzlichen Rückkehr in die Heimat. Ein Vertrag mit dem Bolschoi-Theater in Moskau zerschlug sich, weil Prokofjews Musik dort als so völlig ungewohnt

Shakespeares leidenschaftliches

Lebensgefühl, seine Menschlichkeit,

seinen Humor adäquat

in Musik umgesetzt

Solche Suiten – viele Komponisten nutzen eine alte Tradition, gewisse Ausschnitte aus ihren Opern oder Balletten für konzertante Aufführungen zusammenzustellen – bestehen in der Regel aus einzelnen Szenen.

Diese werden meist unabhängig von der eigentlichen Handlung in ein bestimmtes musikdramaturgisches Konzept gebracht und folgen somit ausschließlich musikalischen Gesichtspunkten, ohne auf die Handlung des Hauptwerkes selbst Bezug zu nehmen. Dies Verfahren aber ermöglicht es auch Dirigenten, eine eigene Szenenauswahl vorzunehmen, damit neue, zumindest jedoch andere reizvolle Varianten durch eine veränderte Gegenüberstellung der verschiedenartigen musikalischen Bilder zu treffen. So geschieht es auch in unserer heutigen Aufführung.

aufgenommen und schließlich gar als untänzerisch abgelehnt wurde, obwohl sich der Komponist immerhin bereit gefunden hatte, einige Korrekturen und Veränderungen vorzunehmen, um seine Musik „tänzerischer“ zu machen. Das Leningrader Kirow-Theater – ursprünglich war das Ballett sogar für diese Bühne vorgesehen – übernahm schließlich das Werk und führte es am 11. Januar 1940 szenisch auf. Allerdings war eine wenig beachtete Welturaufführung bereits 1938 in Brno erfolgt, nachdem 1936 bereits Ausschnitte daraus (1. Suite) im Konzertsaal erklungen waren und dieser Musik offenbar einen Weg geebnet hatten. Es mutet schon etwas merkwürdig an, daß gerade dieses Meisterwerk der modernen Ballettkunst für seine Anerkennung erst einen solchen Umweg nehmen mußte.

Prokofjew war es gelungen, Shakespeares leidenschaftliches Lebensgefühl, seine tiefe Menschlichkeit, die grausam-harte Wahrheit seiner Schilderungen und sogar den etwas schwerfällig-spitzbübischen Humor adäquat in Musik umzusetzen. Er beherrschte die Kunst, die handelnden Personen und Situationen zu charakterisieren und ihnen ein eigenes (musikalisches) Profil zu geben. Besonders in den Liebesszenen kommt die reiche melodische Begabung des Komponisten zum Ausdruck. Völlig ungezwungen entfalten sich die eigenwilligen Melodien, bald in ruhigem Fluß, bald aus dichten chromatischen Akkordballungen in die Höhe strebend, um schließlich wieder allmählich in einem weichen Hinabgleiten auszu-schwingen. Plötzliche tonale Rückungen lassen ein ausdrucksvolles Spiel von Licht und Schatten entstehen, lassen Melodien atmen und sich aufhellen. Motorische Aggressivität, brutale Klangentladungen, aber auch kammermusikalische Intimität und lyrische Schlichtheit kennzeichnen die enorme Ausdruckspalette des Komponisten. Bildhaftigkeit und Körperlichkeit, Pathos und Ironie finden sich ebenso als Eigenschaften seiner musikalischen Sprache vereint.



Noch bevor das Ballett seinen endgültigen Siegeszug um die Welt begann, war – wie bereits erwähnt – 1936 eine erste **Symphonische Suite** entstanden, zwei weitere folgten (1937 und 1946). Diese Suite behandelt in acht Sätzen einige für das Ballett besonders charakteristische Szenen des Werkes. Sie alle sind in den ersten beiden Suiten, wie sie Prokofjew selbst zusammengestellt hat, schon enthalten, wenn teilweise auch in geänderter Reihenfolge.

Aufführungsdauer:
ca. 35 Minuten

Ballettmusik aus „Romeo und Julia“

Zur Musik

Der thematisch-inhaltliche Faden geht aus von der musikalischen Charakteristik beider verfeindeten Familien, zeichnet das von aufjagenden Tonleitern sekundierte Porträt des Mädchens Julia in ihrer frischen und natürlichen Anmut, feiert im „Menuett“ die Ankunft der Gäste auf dem Ball im Hause der Capulets (ein pompös-würdevolles und ein von Hörnern und Klarinetten intoniertes kantabel-weiches Thema stehen sich gegenüber). Danach deutet bereits alles auf die spätere Trennung der Liebenden hin. In den „Masken“ zeigt sich martialisch erscheinende Männlichkeit und im „Tanz der Antillenmädchen“ tänzerische Fröhlichkeit in aufgelockerten Solopassagen verschiedener Instrumente. Wir finden „Romeo am Grabe Julias“ stehend und erleben in ausgedehnten Variationen über das Todesmotiv und einem erlösenden schlichten C-Dur-Schluß, daß echte Liebe über den Tod hinaus währt – das Thema der Liebe Romeos triumphiert über das erschütternde Thema der Klage. In dramatischer Wucht, von schrillen Dissonanzen durchsetzt, endet diese Suitenfassung mit Tybalts Tod.

6. Außerordentliches Konzert

7. Zyklus-Konzert

DRESDNER PHILHARMONIKER –

ANDERS

Vorankündigungen

6. Außerordentliches
Konzert
KONZERT ZUM
DRESDNER GEDENKTAG

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

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

Festsaal des
Kulturpalastes

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

7. Zyklus-Konzert

Sonnabend, 8. 3. 2003
19.30 Uhr
B, Freiverkauf

Sonntag, 9. 3. 2003
19.30 Uhr
C1, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Werkeinführung
BRAHMS
jeweils 18.00 Uhr
Klubraum 4
im Kulturpalast, 2. OG

DRESDNER
PHILHARMONIKER –
ANDERS

Sonnabend, 15. 3. 2003
20.00 Uhr
Freiverkauf

Alter Schlachthof
Gothaer Straße 11
(Ecke Leipziger Straße)

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

Sergej Prokofjew (1891 – 1953)

Die Liebe zu den drei Orangen –
Sinfonische Suite op. 33a

Carl Nielsen (1865 – 1931)
Konzert für Flöte und Orchester

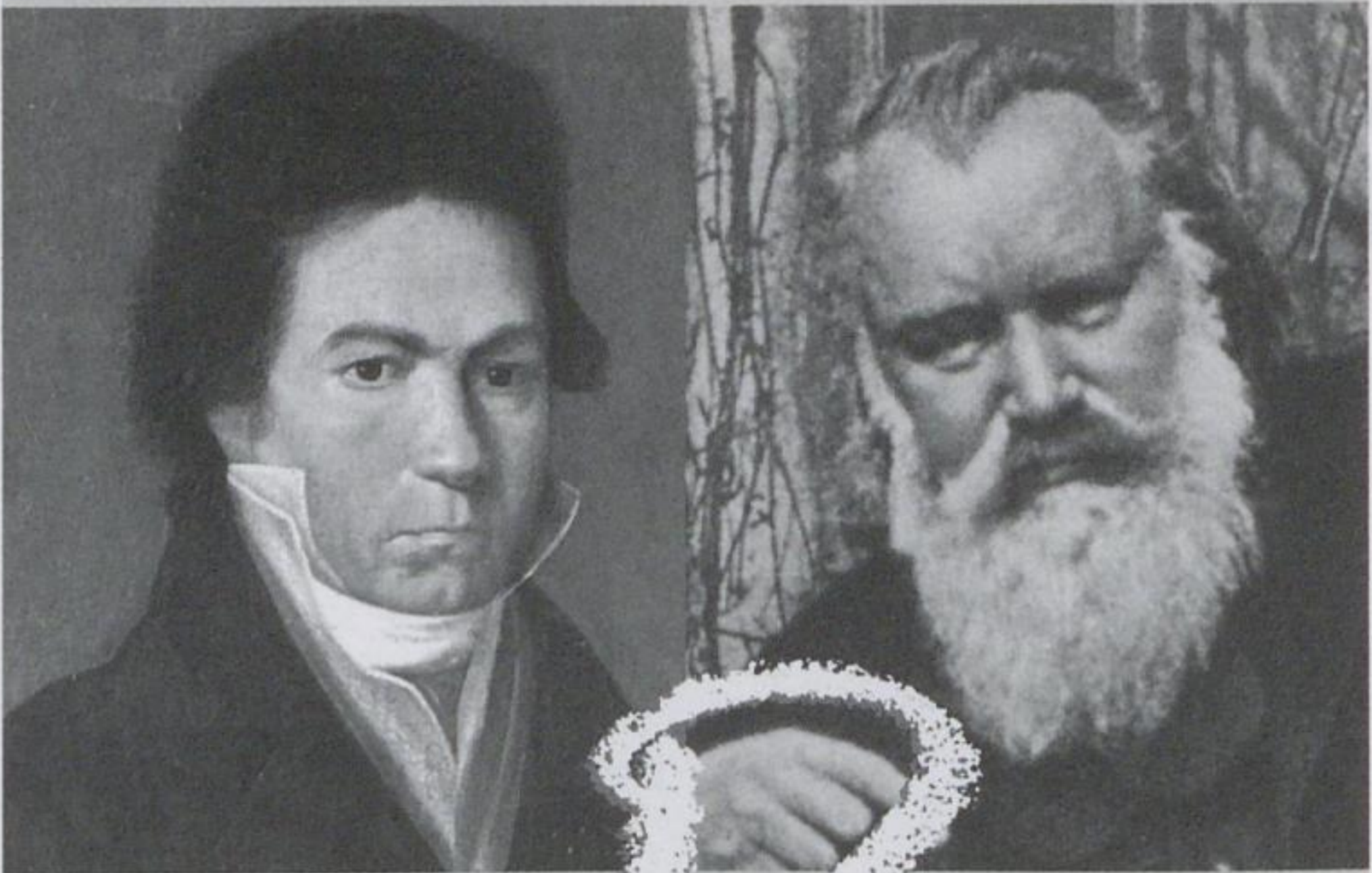
Johannes Brahms (1833 – 1897)
Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73

Dirigent
Marek Janowski
Solistin
Karin Hofmann Flöte

4. Abend
Hornabend – HORN SATT

Hornisten der Dresdner Philharmonie unter der
Leitung von Solo-Hornist **Jörg Brückner** mit
Marcus Hötzel (ehem. Solo-Tubist der Staats-
kapelle Dresden) präsentieren Musik für Wald-,
Alp- und Jagdhörner, für Corni da caccia und
Wagnertuben. **Andreas Bölke** (Hornist, Berlin)
wird durch das Programm führen.

Dresdner Spezialitäten



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

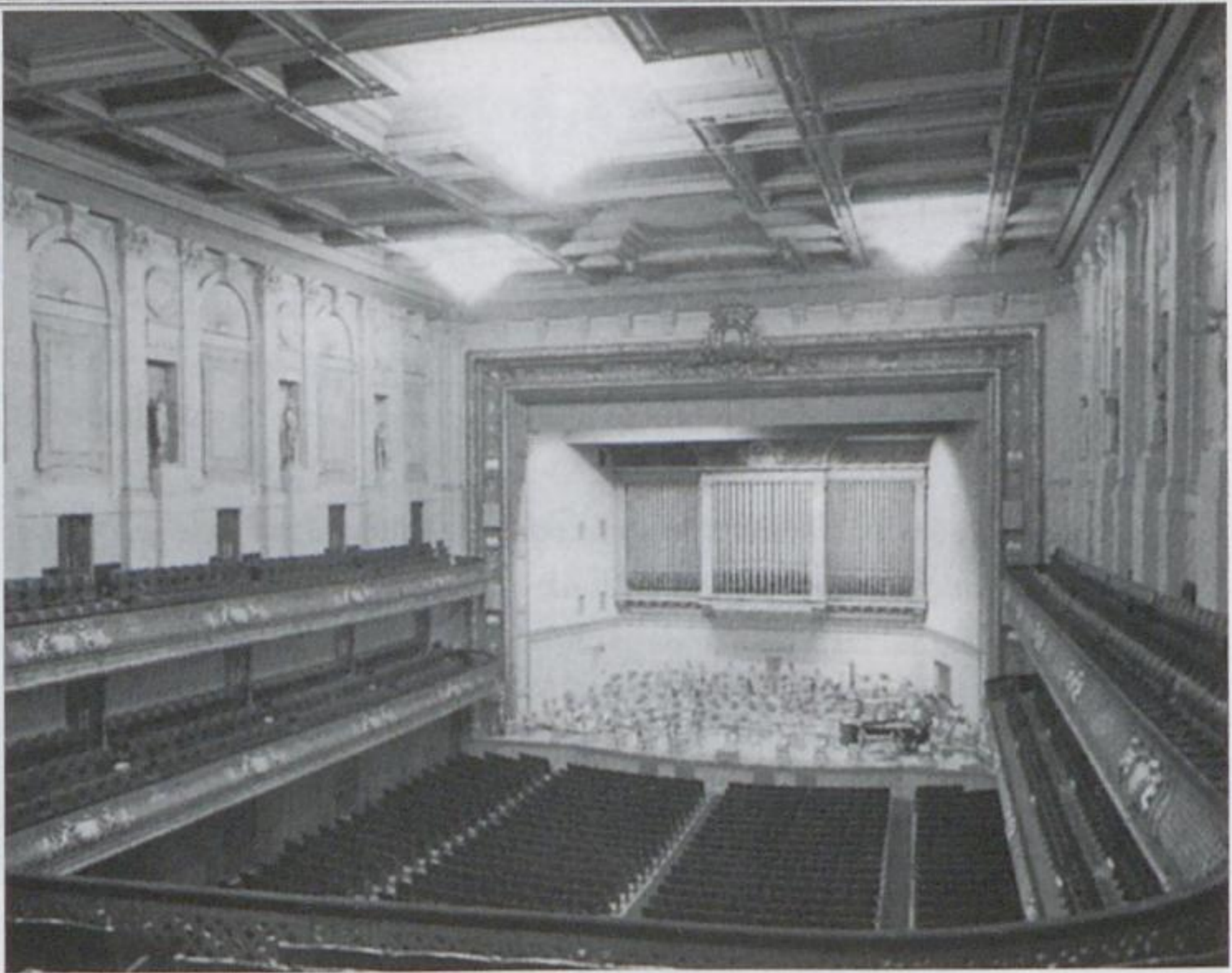
Preise: 26 / 24 / 22 / 18 / 15 €

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 · www.dresdnerphilharmonie.de

DRESDNER PHILHARMONIE



Symphony Hall Boston

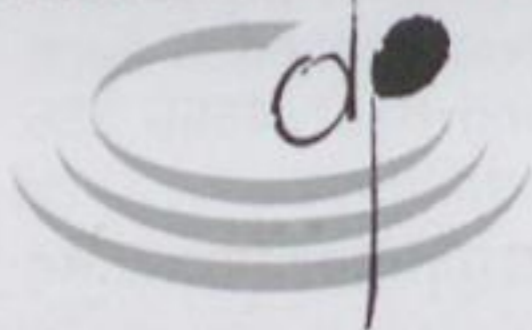
Die 1900 eröffnete Symphony Hall in Boston zählt bis heute zu den besten der Welt. Öffentliche Konzerte in großen Sälen wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer beliebter. In Europa dominierte die Form des rechtwinkligen Schuhkartons – mit dem 1884 erbauten Leipziger Concerthaus als Prototyp.

Ein Saalbau wie die hochklassige Symphony Hall war überfällig – in Boston herrschte seit den 1850ern ein reges Musikleben, 1881 wurde das Boston Symphony Orchestra gegründet, das heute zu den „big five“ der USA zählt. Mehrere Geschäftsleute der Stadt konnten für die Finanzierung gewonnen werden, Wallace C. Sabine betreute den Bau als Akustiker. Zwar nahm auch er das Alte Gewandhaus Leipzig zum Vorbild, doch handelt es sich hier um den ersten Konzertsaal der Welt, der nach aktuellen Erkenntnissen der Akustik geplant und verwirklicht wurde. Leo L. Beranek, Mitglied der „Acoustical Society of America“, meint, „nur Großer Musikvereinssaal Wien, Concertgebouw Amsterdam, Konzerthaus Berlin und Großer Tonhalleaal Zürich lassen dieses Crescendo wachsen und verfügen über die Nachhallqualität der Symphony Hall. Hier Musik zu hören ist eine lohnende Erfahrung.“ Große Dirigenten wie Walter, Karajan und Bernstein sagen es mit künstlerhaftem Enthusiasmus: Sie sei „die nobelste unter den Konzerthallen Amerikas“.

KLEINES LEXIKON RAUMAKUSTIK: SABINE, WALLACE CLEMENT

Seine Forschungen zur Nachhallzeit machten den Harvard-Physiker Wallace C. Sabine (1868 – 1919) zum Begründer der modernen Raumakustik. 1907 postulierte er im Aufsatz „Melody and the Origin of Musical Scale“, Architektur und Raumakustik wirke grundlegend zurück, nicht nur auf die Aufführung von Musik, sondern auch auf die Komposition.

NEUER Konzertsaal für Dresden



Philharmoniker-Initiative

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

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

4 0 J A H R E

PIANO  GÄBLER

Informationen unter www.piano-gaebler.de
oder Telefon

Gert Gäbler
Klavier- und Cembalobauer

01309 Dresden · Comeniusstraße 99
Tel. 0351/2 68 95 15 · Fax 0351/2 68 95 16
Funk. 0172/3 59 80 25
Seit 1962 im Dienste des Dresdner Musiklebens

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: Nikolai Alexeev: Konzertdirektion
Hörtnagel Berlin; Janis Vakarelis: Konzertdirektion
Martin Müller, Ennigerloh-Ostenfelde

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

Ein Stück Dresdner Geschichte

*Kaffeegenuss,
wie er sein sollte.
Die geniale Idee
der Dresdner Haus-
frau Melitta Bentz
Kaffee zu filtern, stand
am Anfang. Eine Idee, die
sich bis heute in dem welt-
weiten Erfolg der Marke Melitta® fortsetzt:
Mit Kaffee, Filtertüten® und Kaffeeautomaten.*

<http://www.melitta.de>



MELITTA® MACHT KAFFEE ZUM GENUSS

® Registrierte Marke eines Unternehmens der Melitta Gruppe