

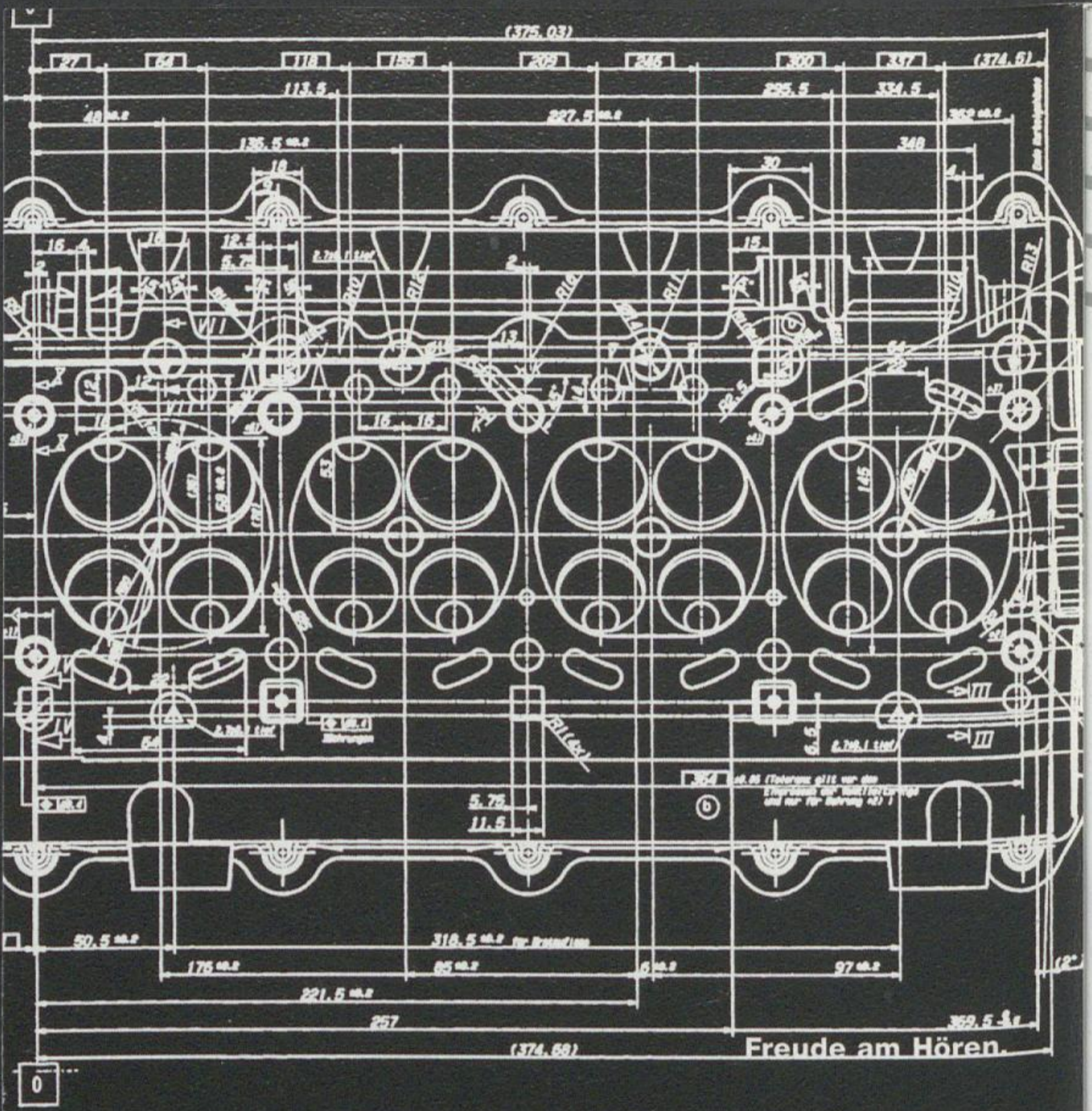
Spielzeit

2002/2003



DRESDNER
PHILHARMONIE

8. 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.bmwdresden.de

www.heimrich-hannot.de

Sonnabend

5. April 2003, 19.30 Uhr

Sonntag

6. April 2003, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes

8. Philharmonisches Konzert

Dirigent und Solist

Christian Zacharias

Joseph Haydn (1732 – 1809)
Sinfonie D-Dur Hob.I: 31 (Mit dem Hornsignal)

Allegro
Adagio
MENUET
FINALE Moderato molto – Presto

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)
Konzert für Klavier und Orchester B-Dur KV 450

Allegro
Andante
Allegro

PAUSE

Franz Schubert (1797 – 1828)
Sinfonie Nr. 4 c-Moll D 417 (Tragische Sinfonie)

Adagio molto – Allegro vivace
Andante
MENUETTO Allegro vivace
Allegro



„Landpartie der Schubertianer“; Leopold Kupelwieser (1820)

Ein äußerst vielseitiger Künstler -

Pianist und Dirigent, Moderator

von Musiksendungen und

Mitwirkender in Filmproduktionen

Christian Zacharias wurde 1950 in Jamshedpur/Indien geboren und erhielt mit sieben Jahren seinen ersten Klavierunterricht. 1961 begann er sein Studium bei Irene Slavin an der Karlsruher Musikhochschule. Schon 1969, ein Jahr nach dem Abitur, schloß er sein Musikstudium mit dem Examen als Privatmusiklehrer und Konzertpianist ab. Nach seiner Ausbildung folgten weitere Studien bei Vlado Perlemuter in Paris und die Teilnahme an internationalen Musikwettbewerben mit Auszeichnungen in Genf sowie beim Van Cliburn Wettbewerb in den USA (jeweils zweite Preise) und beim Pariser Ravel-Wettbewerb (erster Preis). Seine Karriere als Konzertpianist führte ihn in alle bedeutenden Orchester- und Musikzentren der Welt. Schallplattenverträge mit EMI und Dabringhaus und Grimm (seit 1998), Funk- und Fernsehaufnahmen erweitern seine künstlerische Tätigkeiten seit 1976. Darüber hinaus präsentiert und moderiert er seit 1985 regelmäßig Musiksendungen, vor allem für France-Musique. Seit 1990 wurden drei Filme mit ihm produziert („Domenico Scarlatti in Sevilla“, „Robert Schumann, der Dichter spricht“, „Zwischen Bühne und Künstlerzimmer“).

Neben seinen internationalen Verpflichtungen als Pianist gibt Christian Zacharias seit Anfang der 90er Jahre seine umfangreichen musikalischen Erfahrungen in Form von Meisterkursen und Vorträgen weiter.

1992 begann er parallel zu seinen Tätigkeiten als Pianist eine Dirigentenlaufbahn. Er debütierte als Dirigent beim Orchestre de la Suisse Romande in Genf. Es folgten Engagements bei den Bamberger Symphonikern, der Northern Sinfonia, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem National Symphony Orchestra Washington, der Dresdner Philharmonie, dem English Chamber Orchestra, dem Zürcher Kammerorchester und der Radio Philharmonie Hannover. Auch in Zukunft wird er als Gastdirigent bei verschiedenen Orchestern wirken. Mit Beginn der Saison 2000/2001 hat er

Dirigent und Solist



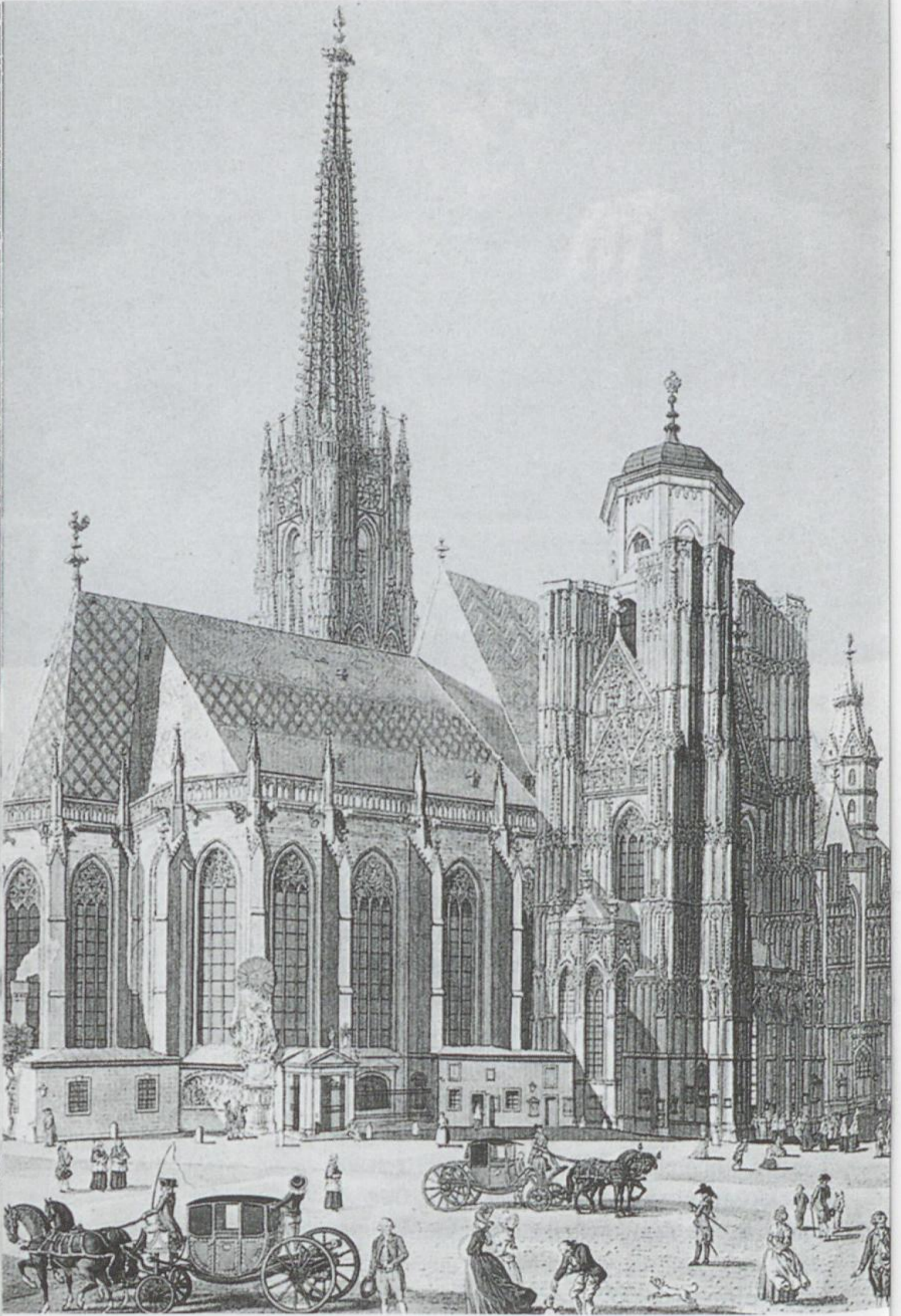
DRESDNER
PHILHARMONIE



seine erste Verpflichtung als Künstlerischer Leiter und Chefdirigent beim Orchestre de Chambre de Lausanne übernommen. In der nachfolgenden Spielzeit ernannte ihn das Göteborg Sinfonie Orchester zum ständigen Gastdirigenten.

Seit der Saison 1999/2000 leitete und spielte Christian Zacharias in Genf mit dem Orchestre de la Suisse Romande, in Rom mit dem Orchestra Santa Cecilia und während des Edinburgh Festivals mit dem Scottish Chamber Orchestra einen Zyklus mit sämtlichen Mozart-Klavierkonzerten. Mit drei Programmen, die Werke Mozarts des Jahres 1784 umfassend, war er als Solist und Dirigent mit dem English Chamber Orchestra in Paris und London zu hören. Im Oktober 2001 führte er die drei Mozart-Abende auch in der Alten Oper in Frankfurt mit dem Orchestre Chambre de Lausanne auf.

Seit September 2000 verbindet Christian Zacharias auch eine enge Zusammenarbeit mit dem Nederlands Philharmonisch Orkest.



Der Stephansdom
in Wien



Zum Programm

Haydn, Mozart, Schubert – drei Wiener Meister, drei Klassiker! Dies alles aus der Hand eines einzigen Interpreten: Christian Zacharias, Pianist und Dirigent! Das Stammpublikum und die Gäste der Dresdner Philharmonie haben ihn bereits mehrfach erleben dürfen, diesen international renommierten, auf allen Podien der Welt beheimateten Künstler. Er ist uns immer herzlich willkommen und findet hier ebenso Freunde seiner Interpretationskunst wie anderswo. So haben wir sicherlich seinen Auftritt im 2. Zyklus-Konzert 1999 im Gedächtnis behalten. Dort spielte und dirigierte er u. a. das letzte Klavierkonzert Mozarts (B-Dur KV 595). Auch das diesmal auf dem Programm befindliche B-Dur-Klavierkonzert (KV 450) stammt aus den Wiener Jahren, einer Zeit, in der Mozart besonders für sein ureigenes Instrument komponierte. Mozart schrieb 15 Konzerte in fünf Jahren zwischen 1782 und 1786, und jedes wurde zu einer musikalischen Einzigartigkeit. Es ist durchweg glänzende, wirkungsvolle Musik, „Concerte welche schwitzen machen“, wie Mozart selbst meinte.

In der Sinfonie Haydns können wir die beispielhafte Musizierlaune des Komponisten genießen. Vier Hörner blasen nicht nur originale, aus Südeuropa stammende Hornmotive, sondern bringen Farbe ins Geschehen, das mehrfach von solistischen Streichern und Solobläsern in barocker Concerto-grosso-Manier aufgelockert wird.

Franz Schubert, mit 19 Jahren noch sehr jung, als er seine Vierte komponierte, lehnte sich noch deutlich an seine großen Vorbilder an und wollte es Beethoven gleichtun. Er suchte nach einem tragischen Ton, war jedoch zu jung, um ihn recht zu erfüllen. Aber die Erfahrung mit seinen Liedern hatte ihn gelehrt, eine gewisse Melancholie auszudrücken. Das wurde dann der berühmte Schubertsche Tonfall, denn nur Schubert verstand es, so geschickt schmerzliche Akzente mit Mozartischer Leichtigkeit und robuster irdischer Fröhlichkeit zu verbinden.



„Die freyen Künste ...

dulden keine Handwerksfesseln.“

„Frey muß das Gemüth

und die Seele seyn.“

Joseph Haydn



Joseph Haydn in der Livree des Hauses Esterházy. Die Anstellung als Kapellmeister hat ihn 29 Jahre lang fest an das Fürstenhaus gebunden (1761–1790), selbst danach blieb er dem Hause treu verbunden.

Im Jahre 1761 war Joseph Haydn nach Eisenstadt gekommen und hatte eine Anstellung als „Vice-Capel-Meister“ bei dem kunstsinnigen Fürsten Paul Anton Esterházy gefunden. Diesem Hof blieb er fast sein ganzes Leben lang treu verbunden. Anders als Mozart, der sich in Salzburg als Angestellter des Fürsterzbischofs immer besonderen Einschränkungen und sogar gewissen Launen ausgesetzt sah, hat Haydn der Hofdienst weder bedrückt noch eingeengt. Selbst die zahlreichen dienstlichen Pflichten, die es in einem streng geregelten Tagesablauf mit fürstlichem



Befehlsempfang in absolutistischer Manier und in völliger Abhängigkeit zu erledigen galt, haben Haydn nicht sonderlich gestört. Er hatte sich damit rasch abgefunden, keineswegs in Resignation, sondern als einer, der sich durchaus seines Wertes bewußt ist, denn Anerkennung blieb nicht aus. Das half ihm, auch seinen Musikern so manches Recht zu erstreiten und ihnen, die immerhin zur Dienerschaft im unteren Rang gehörten, denen nicht einmal genügend Unterkunftsraum für ihre Familien zustand, den Dienst erträglich zu gestalten. Hieraus entstand der späterhin so falsch gedeutete Begriff des „Papa“ Haydn, eines Vaters, der sich um alle und jeden kümmerte. Und noch etwas darf nicht übersehen werden; Haydn, seiner bäuerlichen Herkunft nach gewöhnt zu dienen, jedoch gewitzt genug, als Dienender seinen eigenen Vorteil nicht zu vergessen, hatte sehr schnell begriffen, daß er bei seinem Fürsten für seine eigene Kunst nur gewinnen konnte. So brauchte er sich keineswegs eingeschränkt zu fühlen. „Die freyen Künste und die schöne Wissenschaft der Komposition dulden keine Handwerksfesseln“ – teilte er später einmal der Wiener Tonkünstlersocietät mit. „Frey muß das Gemüth und die Seele seyn“. Dies und noch mehr hatte er sich auf Esterháza erobert. So konnte er sich alle Freiheiten nehmen, sich künstlerisch zu entfalten, nach neuen Wegen für seine Musiksprache zu suchen und einen eigenen Stil zu entwickeln. Denn täglich mußte er „auf Befehl“ für den ständigen Bedarf des Fürsten komponieren und erprobte dabei alle kompositorischen Möglichkeiten.

Trotz der Abgelegenheit seines Wirkungsortes auf Schloß Esterháza wurde Haydn bald schon zu einer europäischen Berühmtheit, für dessen Instrumentalmusik die Verleger gutes Honorar zu zahlen bereit waren. Gerade dieses Ausprobieren und Experimentieren aber war es, das für den Komponisten so wichtig werden sollte, für ihn selbst, aber auch für ganze Generationen nach ihm.

geb. 31. 3. 1732
in Rohrau (Nieder-
österreich)
gest. 31. 5. 1809
in Wien

1740
Chorsänger der
Stephanskirche in Wien

1759
Kapellmeister bei Graf
Morzin (1. Sinfonie)

1761
„Vice-Capel-Meister“
(neben G. J. Werner)
auf Schloß Esterháza

1766
alleiniger Dirigent bei
Fürst Esterházy

1790
Auflösung der fürst-
lichen Kapelle

1790 – 92 und
1794/95
zwei Londonreisen

1798
„Schöpfung“

1801
„Jahreszeiten“

„Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen. Ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen und so mußte ich original werden“ – gestand Haydn und ließ damit durchblicken, wie gut er sich arrangiert hatte.

Haydn begann schon in einer Zeit, als J. S. Bach noch lebte (gest. 1750) und seine letzten großen Werke schuf (u. a. „Die Kunst der Fuge“ und „Das Musicalische Opfer“), sich in einer völlig anderen Ton-sprache auszudrücken.

Haydn war schließlich in die Zeit eines musikalischen Umbruchs hineingeboren und bemerkte allenthalben, wie sehr sich die alte „barocke“ Spiel- und Ausdrucksweise überlebt hatte, „zopfig“ geworden war. Neue Formen, neue melodische Gestalten und thematisch-motivische Verarbeitungstechniken begannen aufzukeimen. Ein völlig neues Musikverständnis schien in der Luft zu liegen, wehte von Italien her unaufhaltsam in die übrige Welt. Auch im Mannheimer Orchester hatte sich eine neuartig wirkende Instrumentalmusik entwickelt, die sich kurz nach Mitte des Jahrhunderts rasch auszubreiten begann. Der junge Haydn bemerkte das alles frühzeitig und fand rasch, wie selbstverständlich erscheinend, Gefallen an einem wesentlich freieren, einem volksliedhaften Ton, einer gemütvollen liedhaften Melodik. Musik diente der Unterhaltung, sofern sie nicht in der Kirche erklang. Was also sollten da alte Regeln und Gesetze? Enge Grenzen behinderten einen freien Geist. So komponierte Haydn nach eigenem Wohlgefallen, letztendlich doch wohl ziemlich unbeeinflusst von außen. Er bemerkte selbst gar nicht so recht, daß er auf wirklich neuen Wegen wandelte. Das soll nicht heißen, Haydn habe alle traditionellen Bahnen eigenwillig verlassen. Nein, er kannte sich gut aus in den bisherigen musikalischen Gattungen seiner nächsten Umgebung, begann lediglich, diese als Gefäße zu sehen und sie mit neuem Inhalt zu füllen. Erst nach und nach versuchte er, auch die Umhüllung zu verändern, weil die alte ihm offensichtlich nicht mehr behagte, nicht mehr zeitgemäß erschien. Er fand – wie übrigens einige andere Komponisten auch – z. B. Gefallen daran, die alte italienische Sinfonie, die ursprüngliche dreiteilige Opernouvertüre als selbständiges Orchesterwerk zu betrachten, sie aber in Einzelsätze zu teilen und schließlich sogar einen Tanzsatz (Menuett) einzufügen. Immer wieder trat er mit neuen Ideen und Lösungen auf. Immer wieder verstand er es, originelle Gedanken einzustreuen, andere Wege zu gehen. Mozart



lernte schließlich von ihm und dankte ihm mit seinen „Haydn-Quartetten“. Mit Stolz konnte Haydn – inzwischen berühmt, geachtet und sogar nach London eingeladen, um selbst seine Werke vorzustellen –, von seinem Freund Mozart auf mögliche sprachliche Verständigungsschwierigkeiten hingewiesen, antworten: „Meine Sprache versteht die ganze Welt.“

Die Sinfonie D-Dur, bekannt unter dem Beinamen „Mit dem Hornsignal“ wegen eines signalartigen Hornrufs im 1. Satz, gehört zu den Werken, denen der Volksmund einen beschreibenden Titel gegeben hat. Noch ein zweiter Beiname kursiert in der einschlägigen Literatur: „Auf dem Anstand“, ebenfalls wegen der Hornrufe zu Satzbeginn, die durchaus als Jagdhörner zu verstehen sind. Heute trägt dieses Werk eine zusätzliche Nummer (Hob.1:31), wie sie von dem Musikforscher Anthony van Hoboken in seinem Haydn-Werkverzeichnis (Hobokenverzeichnis 1957/71) festgeschrieben worden ist.

Es handelt sich bei dieser Sinfonie Nr. 31 um ein recht frühes Werk des noch jungen Meisters, komponiert 1765. Das Esterházische Orchester bestand während dieser Zeit aus nur fünf Violinen, einem Violoncello, einem Kontrabaß, einer Flöte und je zwei Oboen, Fagotten und Hörnern. Wurden gelegentlich mehr Instrumentalisten, vor allem Trompeter und Pauker, z. B. für festliche Musiken, benötigt, so konnten diese jederzeit aus der Dienerschaft hinzugezogen werden. Welch eine glückliche Zeit, in der es so viele Möglichkeiten gab, musikalisch aktiv zu sein!

Meist hielt sich Haydn an solche Vorgaben, doch im vorliegenden Fall benötigte er vier Hörner. Der Komponist saß selbst am Cembalo und leitete von dort sein Orchester. So war es damals üblich. Ob und wann diese Sinfonie auf Schloß Esterháza aufgeführt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis, doch steht zweifellos fest, daß auch dieses Werk beim Fürsten gespielt worden ist. Wozu sonst hätte Haydn es überhaupt komponieren sollen?

Aufführungsdauer:
ca. 24 Minuten

Haydn gab seinen Sinfonien keine beschreibenden Namen oder Titulierungen. Das sind meist spontan entstandene, die jeweilige Sinfonie charakterisierende Kennzeichnungen aus Volkes Mund. Denken wir nur an die „Paukenschlag-Sinfonie“ oder an ähnliche Begriffe.

Haydn selbst numerierte seine Werke auch nicht, wie es später voller Selbstbewußtsein Beethoven tat. Das machten seinerzeit noch die Verleger, um die vielen, allerdings nur gedruckten Kompositionen besser identifizieren zu können.

Da viele Komponisten ihre Werke nicht nummerierten, wurden einigen im 19. und 20. Jahrhundert Werkverzeichnisse gewidmet, entstanden aus dem wohlbegründeten Verlangen nach genauer wissenschaftlicher Erkenntnis, denken wir z. B. an Bach (BWV), Händel (HWV), Mozart (KV), Schubert (D), Vivaldi (RV).

Ein „Divertissement“, eine vergnügliche
Unterhaltung, jedoch von
höchster Individualität und
unerschöpflicher Erfindungsgabe

Es ist wirklich erstaunlich, was der Komponist mit diesem bescheidenen Ensemble an Klangvielfalt und Instrumentalkombinationen entfalten konnte, welchen musikalischen Ideenreichtum er in diesen Werken auszubreiten verstand und wie er nicht müde wurde, jeder Komposition einen eigenen, besonderen Reiz zu geben. In den Werken dieser Zeit sind meist Heiterkeit, ja Frohsinn und teilweise derber Humor herauszuhören, das „Divertissement“, die vergnügliche Unterhaltung, ist wichtig. Ernste Töne sind wesentlich seltener und dienen mehr der Kontrastierung als einer Stimmungsmalerei. Und doch sind diese Sinfonien von höchster Individualität und stehen weit über dem, was als zeitüblicher Stil galt.

Haydn verstand es in seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe, ältere Vorbilder mit geradezu kühnen, zukunftsweisenden Elementen und einer unverwechselbar eigenen Sprache zu verschmelzen, so wie in dieser Sinfonie verschiedene solistische Episoden in die barocke Concerto-grosso-Manier einzubeziehen. Dieses Werk – ein wahres Geschenk – vermag uns auch heute noch freudig zu stimmen.

Ansicht von Eisenstadt
mit dem Schloß Esterháza;
Kupferstich aus
dem 17. Jahrhundert





Sinfonie D-Dur

Zur Musik

Hornsignale stehen zu Beginn des Eingangssatzes und eröffnen ein fröhliches Treiben. Gelegentlich tritt die Flöte solistisch hervor und schickt Tonleiterfiguren gen Himmel, als übe sie sich im Vogelgesang. Von kleineren Molleintrübungen abgesehen, herrscht lauter Heiterkeit. Und am Schluß begegnen wir wieder den Hornsignalen.

Der langsame Satz ähnelt in seinem wiegenden Gestus einer Barkarole. Verschiedene Instrumente treten solistisch hervor (Violine, Violoncello und ein Hörnerpaar).

Energisch geht es im Menuett (frz. Menuet) zu und erinnert kaum mehr an den höfischen Tanz. Im zarten Trio konzertieren Oboen und Hörner miteinander.

Das Finale ist ein Variationssatz mit einem ruhigen Thema und sieben munteren Veränderungen, daran angehängt ein Presto-Abschnitt, der einen Bogen zum Beginn der Sinfonie spannt: in sieben Takten wird die Einleitungsfanfare des ersten Satzes aufgegriffen. Der Satz steckt voller zauberhafter Momente, wenn in jeder Variation andere Instrumente solistisch hervortreten und immerfort neue Klangkombinationen entstehen: Oboe/Hörner, Solo-Violoncello, Flöte, Hornquartett, Solo-Violine, Flöte/Oboe/Hörner (gemeinsam mit Streichern) und Solo-Kontrabaß.

1. SATZ
Allegro
3/4-Takt, D-Dur

2. SATZ
Adagio
6/8-Takt, G-Dur

3. SATZ
MENUET
3/4-Takt, D-Dur

4. SATZ
FINALE
Moderato molto
2/4-Takt -
Presto
3/4-Takt, D-Dur



„... es kam keiner unserm

Mozart gleich ... Feinheit

und Delikatesse ... sind

die Vorzüge seines Spiels ...“

Wolfgang Amadeus Mozart



Porträt von Wolfgang Amadeus Mozart; Ausschnitt aus dem Gemälde, das Mozart als Ritter vom Goldenen Sporn darstellt (1777)

Das Klavier war das ureigene Instrument von Wolfgang Amadeus Mozart. So war er denn von Haus aus eher Pianist als Komponist. Aber diesen Unterschied machte er selbst nie. Komponieren gehörte zu seinem Leben und zum eigenen Selbstverständnis, und so schrieb er viele Sachen für den eigenen Gebrauch. Er war ein unvergleichlicher, ein geradezu begnadeter Klavierspieler. Das beweisen zahlreiche zeitgenössische Berichte. Oft genug – nicht nur bei der Aufführung eigener Klavierwerke – hatte er bewiesen, welche Fertigkeiten er besaß, mit welchem musikalischen Gespür er sein Instrument bediente. Doch er war nicht Virtuose im Sinne nachfolgender Generationen, die mit glanzvoller Technik brillieren wollten, durch die Lande reisten und sich zur Schau stellten. Das Ideal seines



Klavierstils war anders als das des beginnenden 19. Jahrhunderts. Aber seine Kompositionen waren auch anders, anders auch seine Zeit und damit der Zeitgeschmack. In der „Klassik“ galten noch die Regeln der sehr viel älteren „Affektenlehre“, dem Wissen um Gemütsbewegungen bzw. Leidenschaften oder Empfindungen. Es wurde gefordert, daß der ausführende Musiker in der Lage sein müsse, „den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen ... mit einem Wort: man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird“, schrieb Vater Leopold Mozart in seiner „Violinschule“ (1756). Und ganz so spielte Wolfgang Amadeus, denn er wollte und konnte nicht „ein blosser Mechanicus“, wie viele seiner Zeitgenossen, sein. Er wollte die Stücke nicht nur mechanisch, also leblos herunterspielen. „Ich hatte bis dahin niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen gehört“, bemerkte Muzio Clementi, selbst ein erstklassiger Klavierspieler, nach seinem pianistischen Wettstreit mit Mozart vor Kaiser Joseph in der Hofburg (Heiligabend 1781). Und auch aus Joseph Haydns Worten, Mozarts Spiel „ging ans Herz“, ist tiefe Bewunderung herauszuhören. Er werde sein Klavierspiel ein Leben lang nicht vergessen können. Franz Xaver Niemetschek, Mozarts späterer Biograph, beschrieb dessen Klavierspiel: „... es kam keiner unserm Mozart gleich. Eine bewundernswürdige Geschwindigkeit, die man besonders in Rücksicht der linken Hand oder des Basses einzig nennen konnte, Feinheit und Delikatesse, der schönste, redendeste Ausdruck und ein Gefühl, das unwiderstehlich zum Herzen drang, sind die Vorzüge seines Spiels gewesen, die ... natürlich jeden Hörer hinreißen, und Mozart zu dem größten Klavierspieler seiner Zeit erheben mußten.“ „Feinheit und Delikatesse“ und der „redendeste Ausdruck“ waren also hervorhebenswerte Aspekte, d. h., Mozart vermochte, seine Hörer ganz im Sinne der alten Affektenlehre zu „rühren“, an-

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 Hofkom-
ponist (als Nachfolger
Glucks)

1789
Reisen nach Dresden,
Leipzig, Potsdam, Berlin

1791
Pragreise („Titus“)

Wolfgang Amadeus Mozart

zurühren. Es war ihm möglich, seine Empfindungen auszudrücken und mit Geschmack vorzutragen und auf sein Publikum zu übertragen. Er hatte das Klavier – wohlgemerkt, das mit Hämmerchen angeschlagene Fortepiano, nicht mehr den älteren Kielflügel, das Cembalo – gleichsam sprechen gelehrt, es aber auch als Komponist so behandelt, daß seelenvolle Musik erst entstehen konnte. Das sagt viel über Mozarts Wesen, mehr aber noch über seine begnadete Musikalität und ausgefeilte Anschlagstechnik, die auf solch neueren Instrumenten erst möglich wurde.

Unter den Kompositionen Mozarts finden sich 23 Klavierkonzerte, darunter 21 für ein Klavier, eines für zwei und eines für drei Klaviere, dazu sieben Bearbeitungen nach Klaviersonaten anderer Komponisten, sogenannte „Arrangementkonzerte“, nicht gerechnet.

Mozart begann bereits in frühestem Alter, für das Klavier zu komponieren. Zahllose Sonaten und Sonatensätze, Einzelwerke und Variationszyklen sind im Laufe seines Lebens für das Soloklavier entstanden. Klavierkonzerte hatte er schon in Salzburg geschrieben, aber dann in Wien, anfangs wenigstens – seit Mai 1781 lebte er dort ohne jede Anstellung, allein auf sich und sein Können gestellt – wurde dies zur Hauptgattung in seinem Schaffen. Er mußte sich diese Musikstadt ja auch erst erobern, zeigen, was in ihm steckt, Publikum gewinnen, um Geld verdienen zu können. Es sollte ihm nicht schwer fallen. „... mein Fach ist zu beliebt hier, als daß ich mich nicht Souteniren [stützen] sollte. hier ist doch gewis das Clavierland“ – schrieb Mozart an seinen Vater. Einnahmen gab es tüchtig. Während der Saison 1783/84 hatte er allein in der Fastenzeit zwei Dutzend solistische Auftritte zu absolvieren. Die Wiener Gesellschaft drängte sich zu seinen Konzerten, und er hatte in der Zwischenzeit alle Hände voll zu tun, neue Werke zu Papier zu bringen, die das Wiener Publikum bei dieser Gelegenheit von ihm erwartete. Besonders beliebt waren modische Variationen und vor allem Konzerte für Klavier mit Begleitung eines Orchesters. Er gab dem Publikum, was es wollte, komponierte viel fürs Klavier und spielte selbst. Schritt für Schritt gab Mozart seinen Werken



mehr Tiefe, mehr „Expression“, zog immer mehr Register seiner stetig wachsenden Kunstfertigkeit und kam schließlich und unversehens in musikalische Bereiche, die seine Hörer bald schon zu verschrecken begannen. Doch das war dann erst später. Erst einmal schrieb Mozart „Concerte von ganz besonderer Art“ (Mitteilung an den Vater), vorerst keine Sinfonien, denn schon mit seinen Klavierkonzerten begab er sich ins Sinfonische. Das war neu, noch nicht dagewesen. Sicherlich hatte er selbst diese Art zu komponieren als Erweiterung seines Könnens gesehen, einen Qualitätssprung erkannt. Just in dieser Zeit (1784) begann er voller Selbstbewußtsein, ein eigenhändiges Verzeichnis seiner neu entstehenden Werke zu führen. Was aber ist diese besondere Art? Rein äußerlich wurde sein Orchester bald schon reicher durch Einfügung weiterer Bläser, Flöten z. B., gelegentlich auch Trompeten und Pauken (die gehörten zum Bläsersatz) – Klarinetten hingegen finden wir erst später. Früher besetzte er meist nur zwei Oboen und zwei Hörner, gelegentlich noch zwei Fagotte. Aber hauptsächlich ging es ihm um das Innere, die musikalische Faktur. Vordem war es durchaus üblich, daß das Soloinstrument – noch ganz im Sinne der barocken „Ritornell-Praxis“ – vom Orchester begleitet wurde und das „begleitende“ Instrumentarium bestenfalls in Vor- und Zwischenspielen selbständig auftreten durfte. Mozart versuchte jetzt, eine wirkliche Dialogform zu finden, gelegentlich sogar auf engstem Raum. Da wurde nun mit Frage und Antwort zwischen Solo und Tutti gespielt. Gedanken wanderten hin und her, thematisch-motivische Keime konnten aufgenommen, umgeformt, weitergeleitet werden. Und auch die verschiedenen Instrumente beteiligten sich an einem solchen motivischen Wechselspiel. Die Blasinstrumente wurden selbständig, erhielten eigene Aufgaben und redeten mit, sowohl mit dem Solisten als auch mit den Streichern, so daß Registerwechsel stattfanden

Mozart zeichnete als erste Nummer in seinem Werkverzeichnis ein neues Klavierkonzert ein, das in Es-Dur (KV 449).

Allein zwischen Februar und April 1784 waren gleich vier Konzerte (KV 449–451 und 453) entstanden, im Herbst und Winter des Jahres nochmals zwei (KV 456 und 459), 1785 und 1786 jeweils drei (KV 466, 467, 482 und 488, 491, 503). Eine reiche Ernte. Zwei „Nachzügler“, die aber in höchster Mozartscher Qualität – die Wiener hatten sich von Mozart schon innerlich abgewandt –, stammen aus den Jahren 1788 („Krönungskonzert“, KV 537) und 1791 (KV 595) – das lichte in B-Dur mit dem sehnsuchtsvollen Gedanken an den Frühling: „Komm lieber Mai ...“.

Aufführungsdauer:
ca. 24 Minuten

Im ersten Subskriptionskonzert (17. 3. 1784) spielte Mozart das Es-Dur-Konzert KV 449, im zweiten – wie gesagt – das in B-Dur KV 450 und im dritten (31. 3.) das erst am 22. 3. fertiggestellte Konzert D-Dur KV 451.

und ein Klangfarbenspiel Bedeutung erlangte. Es entstand ein regelrechter Wettstreit aller Beteiligten im wahrsten Sinne des Konzertbegriffs (concertare = wettstreiten). Die musikalische Struktur aber gleicht einer Operszene. „Der Solist deklamiert, fleht, klagt oder triumphiert, das Orchester spielt bedauernd oder belächelnd mit, antwortet, führt weiter, ergänzt“ (Mathias Walz). Eine Verschmelzung des Konzertanten mit dem Sinfonischen entstand so. Eine unerhörte, d. h. bis dahin nicht gehörte Farbigkeit ging daraus hervor und stellte größere Ansprüche an die Zuhörer. Das waren sie nicht gewohnt, nahmen Mozarts Kunstfertigkeit aber vorerst noch begeistert auf. Erst später – nach seinem „Figaro“ (1786) – meldeten sich Stimmen gegen den entschiedenen „Hang für das Schwere und Ungewöhnliche“, und das Publikum blieb aus. Vorläufig aber gab es noch Zustimmung in den Konzerten, regen Zulauf und gutes Geld. Dies wiederum spornte den Komponisten an. Er schrieb wie besessen, wie im Schaffensrausch. Zu den sechs Konzerten, die 1784 entstanden, gehört auch das Klavierkonzert B-Dur KV 450. Am 15. März wurde es vollendet und am 24. März, nur neun Tage später, aufgeführt. Es war dies Mozarts zweites von insgesamt drei Subskriptionskonzerten, die er sozusagen auf eigene Kasse innerhalb von drei Wochen zu geben hatte. Wie meist, mußten die Vorbereitungen dazu in höchster Eile geschehen, denn diese Gelegenheiten, eigene Klavierkonzerte zu spielen, waren selten. Jetzt in der Fastenzeit hatte sich die Möglichkeit im Trattnerschen Saale ergeben, und die mußte genutzt werden, zumal er in der Woche darauf auch wieder ein neues Konzert zu spielen hatte. Das aber war noch längst nicht alles, denn Mozart kam gern der Aufforderung nach, in verschiedenen Adelshäusern die Gäste musikalisch zu unterhalten, im besagten Zeitraum sogar mehrmals pro Woche. Das brachte Geld in die Kasse, und Geld war wichtig, immer willkommen.



So blieb ihm nur wenig Zeit, zu komponieren, und dennoch schaffte er es, mit seinen Partituren fertig zu werden. Trotz aller Eile läßt sich auch in den Werken dieser Zeit keinerlei Flüchtigkeit erkennen, sie setzt vielmehr eine unermeßlich hohe schöpferische Energie frei und einen erhöhten kompositorischen Aufwand.

In den ersten Konzerten seiner Wiener Zeit mußte Mozart noch das dortige Publikum zu gewinnen suchen. So schrieb er Werke, die dem Zeitgeschmack durchaus entsprachen. Dann aber begann er in seinen neuen Arbeiten die Konzerte so anzulegen, daß sowohl Kenner als auch weniger anspruchsvolle Hörer „Satisfaktion erhalten“ sollten (Brief Mozarts an seinen Vater 1782). Für diese neuesten Konzertenunternehmungen aber, für die er das Werk in B-Dur (KV 450) komponierte, schrieb er „Concerte welche schwitzen machen“, wie er stolz verkündete. Daraus wurde eine Musik, in der Mozart seine ganze Kunstfertigkeit anwandte, jedoch dem Unterhaltungsbedürfnis immer noch Genüge tat.

Wir können uns an einem der herrlichsten Klavierkonzerte Mozarts erfreuen, ob nun mit oder ohne glanz erhöhende Instrumente, wie Trompeten und Pauken. Auf alle Fälle ist es eine glänzende, wirkungsvolle Musik und eines von diesen Wer-

ken, welche nicht nur den Pianisten, sondern auch das Publikum „schwitzen machen“.

„... sie können sich leicht vorstellen, daß ich nothwendig Neue Sachen spielen muß“, schrieb Mozart am 3. März 1784 an seinen Vater, „da muß man also schreiben“, obwohl „der ganze vormittag den scolaren gewidmet“ ist „und abends hab ich fast alle tage zu spielen.“

Der Graben mit dem Trattnerhof; Stich von Karl Schütz (1781). Mozart wohnte 1784 bei Johann Thomas von Trattner, einem angesehenen Buchhändler in Wien, mit dem er während seiner ganzen Wiener Jahre freundschaftlich verbunden blieb. Im Saal des Trattnerschen Hauses spielte Mozart seine drei Subskriptionskonzerte im März 1784.



Frage und Antwort zwischen Solo und
Tutti – ein Wettstreit aller Beteiligten
im wahrsten Sinne des Konzertbegriffs
(concertare = wettstreiten)

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

2. SATZ
Andante
3/8-Takt, Es-Dur

Klavierkonzert B-Dur

Zur Musik

Zum Satzbeginn zeigt sich deutlich die neue Art der Orchesterbehandlung, der Zug ins Sinfonische mit einem schön ausgeführten Frage- und Antwortspiel zwischen Bläsern und Streichern. Die Bläser beginnen – und das ist ungewöhnlich – mit einem eleganten, fast schnippischen Hauptthema. Weiteres thematisches Material kommt hinzu, so daß das Klavier – verwundert darüber, so lange warten zu müssen – einen ganzen Takt zu früh einsetzt, nämlich bevor das Orchester zu seinem eigenen Abschluß gefunden hat. Statt aber selbst das Hauptthema in seinem ersten Solo aufzugreifen, beginnt das Klavier mit kadenzartigem Laufwerk, das dann erst zum Thema führt. Immer wieder aber umrankt der Solist die thematischen Gedanken und überläßt somit dem Orchester weitestgehend die vorwärtstreibende Kraft, auch wenn das Klavier gelegentlich einbezogen werden will am ernsthaften Gedankenspiel und hin und wieder Nachdenkliches einzuwerfen hat.

Der langsame Satz folgt dem Variationsprinzip und enthält kleine, innige und berauschend erlebte Stückchen, eine Musik, die entzückt, als sei alles reinster Seelenbalsam. Das aus kurzgliedrigen Seufzermotiven bestehende Thema stellt sich zwar in den Streichern vor, wird aber vom Klavier nach jeweils acht Takten aufgenommen und mit Auszierungen ergänzt. Und dann folgen die zauberhaften Veränderungen, ranken sich die arabischen Klavierfiguren um das Streicherthema, spielt das Klavier gelegentlich allein, kommen Bläser hinzu und bringen Farbe ins Spiel. Alles ist ein melodisch-schwärmerisches Erblühen.



Frans Schubert

Ein schwungvolles Finale beschließt das Werk, eine ausgelassene Jagdmusik mit Hörnerklang und ausgelassenen virtuosen Dialogen zwischen Solo und Orchester. Nun wird übrigens auch eine Flöte hinzugezogen, meist allerdings nur als Farbe verwendet. Doch zeigt sich hierin, wie sehr Mozart auch in den Konzerten wert auf Orchesterfarben zu legen begann, um reizvolle Klangkombinationen hervorzubringen. Es ist eine lebensbejahende Heiterkeit, die uns hier begegnet und das Herz öffnet.

3. SATZ
Allegro
6/8-Takt, B-Dur

...von klassisch bis avantgardistisch

chic bis superbequem

für kleine und große Füße

...aber immer natürlich & fußfreundlich!

SCHAU-FUSS
01309 Augsburger Str. 1
01099 Alaunstraße 41

„... (Franz hat)

die Harmonie

im kleinen

Finger ...“

Franz Schubert

geb. 31. 1. 1797
in Lichtenthal bei Wien;
gest. 19. 11. 1828
in Wien

1808
Schüler des Stadt-
konvikts und Chor-
sänger in der Hofburg

1813
Erste Sinfonie

1814
Hilfslehrer

1816
Vierte und Fünfte
Sinfonie

1818
Sechste Sinfonie;
Aufenthalt in Ungarn

1822
„Die Unvollendete“

1823
schwere Krankheit

1827
„Die Winterreise“

1828
Große „C-Dur-Sinfonie“

Das kompositorische Schaffen von Franz Schubert umfaßt vor allem Klavierwerke, Streichquartette, Messen und – kaum zu glauben – über 600 Lieder, von denen einige sogar zu den bekanntesten Vokalwerken in der Musikgeschichte gezählt werden können (z. B. „Gretchen am Spinnrad“, „Erlkönig“, „Heidenröslein“, die Zyklen „Die schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“). Acht Sinfonien markieren geradezu einen stilistischen Wendepunkt von der Klassik zur Romantik. So gesehen, ist Schuberts Œuvre beinahe allumfassend, von größter Bedeutung und für uns nach wie vor höchst lebendig. Niemand würde es heute wagen, den einmaligen Rang z. B. der „Unvollendeten“ oder der „Großen C-Dur“-Sinfonie und damit den Namen des Komponisten in Zweifel zu ziehen. Nur im Operngenre war er nicht erfolgreich, obwohl er sich gerade auf diesem Gebiet immer wieder versucht hat. Aber das hat seinem späteren hohen Ansehen nicht geschadet.

Doch bevor dies alles geschehen konnte, mußten weite Wege zurückgelegt werden, mußte auch Franz Schubert erst lernen, ein Komponist zu werden, sein Handwerk zu beherrschen. Schon frühzeitig erregte die hohe musikalische Begabung des Jungen Bewunderung. Den ersten bescheidenen Unterricht erhielt er beim Vater, einem unbedeutenden Schullehrer in der Wiener Vorstadt, danach beim Chorregenten der Lichtenthaler Gemeinde, Michael Holzer. Der konnte nur bewundernd attestieren, daß Franz „die Harmonie im kleinen Finger“ hat. Darum konnte er ihm auch nur über die ersten kompositorischen Hürden hinweghelfen. Antonio Salieri, der alte Rivale Mozarts, holte den Jungen als Sängerknabe in die k. u. k. Hofkapelle und brachte ihn als Zögling in das „Stadtkonvikt“, eine Art Konservatorium. Franz lernte hier alles das, was ein Komponist brauchte. Hier konnten sich seine Gaben herrlich entfalten. Und so komponierte er – anfangs von anderen unbemerkt – selbst so-



gleich mancherlei. Von Anbeginn an waren es Lieder, doch immer auch schon Klaviersachen, dazu – neben anderem – geistliche Musik, Ouvertüren und Tänze für Orchester und einige Streichquartette, und kurz nachdem er diese Lehranstalt verlassen hatte (1813), komponierte er seine erste Sinfonie. „Und als die Kindheit vorbeiging, war dieser Franz Schubert ein ganz reifer, fertiger Komponist, völlig unbrauchbar für alles, was nicht Musik bedeutete, aber unfaßbar genial in allem, was Musik hieß“ (Kurt Pahlen). Unbrauchbar war er auch als Hilfslehrer in der

Franz Schubert im
17. Lebensjahr;
Bleistiftzeichnung
vermutlich von
Franz von Schober,
einem Freund
aus frühen Tagen

kleinen Schule seines Vaters, als er sein erstes Geld verdienen mußte. Denn „stets, wenn ich dichtete“, berichtete er, „ärgerte mich diese kleine Bande so sehr, daß ich regelmäßig aus dem Konzept kam. Natürlich verhaute ich sie dann tüchtig“. Und trotz aller Ärgernisse, die ihm diese Lehrerstelle einbrachte, und trotz aller Ansprüche, die der eigene Vater an ihn stellte, ließ er sich nicht davon abbringen, zu komponieren. „Ich bin für nichts als das Componiren auf die Welt gekommen“, bekannte Schubert, wie demütigend muß es da für ihn gewesen sein, in der armseligen Wiener Vorstadtschule als Schulgehilfe seines Vaters arbeiten zu müssen.

Am 5. September 1814 schrieb er unter die Partitur eines neuen Streichquartetts, berauscht von der eigenen Schnelligkeit: „In 4 1/2 Stunden fertig“. Am 19. Oktober gelang ihm ein erstaunlicher Wurf, der ihn auf dem Gebiet des Liedes bereits als einen Vollendeten ausweist: das „Gretchen am Spinnrad“ nach einem Gedicht Goethes. „Es findet sich darin schon alles das, was wir später in der ‚Schönen Müllerin‘ oder in der ‚Winterreise‘ bewundern werden: die vollkommene Einheit von Poesie und Musik, den Kontrast zwischen der Einfachheit der Melodie und der Vielschichtigkeit der Begleitung, die Kühnheit der Modulation und des Wechsels der Stimmung. Ein siebzehnjähriger Musiker schwingt sich mit traumhafter Sicherheit zu seinem melodischen Genie auf. Und nicht nur erhebt er sich so zum Range eines Künstlers – er wird auch der Schöpfer zugleich des deutschen Liedes“ (Marcel Schneider).

So lebte der junge Mann ganz in seiner Musik, getrieben von seinen melodischen Eingebungen, gleichsam im Zustand einer Halluzination. Er komponierte unentwegt und konnte allein für das Jahr 1815 auf eine höchst beachtliche Leistung zurückblicken: vier Opern, die zweite und dritte Sinfonie, zwei Messen, ein Streichquartett, zwei Klaviersonaten, weltliche und geistliche



Chorwerke, je zehn Klavierstücke und -tänze und endlich 140 Lieder, darunter der meisterhafte „Erlkönig“, diese für die romantische Musik so beispielhafte Komposition. Bei dieser massenhaften Produktion sind trotzdem keinerlei Anzeichen für Flüchtigkeiten oder Oberflächlichkeiten zu entdecken. Schubert ist immer mit ganzer Seele, oder doch mit ganzer Kraft und mit glühendem Eifer am Werk.

Als Komponist hat er bereits in seinem jugendlichen Alter eine erste Höhe erklommen, die anderen, so auch Beethoven, erst nach vielen mühsamen Versuchen zu erreichen möglich war. Dies gilt nicht nur für den Liedkomponisten, sondern auch für den Schöpfer von Orchesterwerken. Schuberts dritte Sinfonie, entstanden für ein kleines Liebhaberorchester, das sich aus den wöchentlichen Quartett-Übungen im väterlichen Hause entwickelt hatte, zeugt von erstaunlicher Reife. Im Gegensatz zu seinen düsteren Liedern, in denen sich meist todesbange Stimmungen ausbreiten, ist diese Sinfonie voller Frohsinn und Lebenslust, ein sonniges Werk, formvollendet nach klassischem Vorbild und doch im Ton bereits ganz ein Schubert.

Kaum ein Jahr später – am 27. April 1816 – vollendete er seine Sinfonie Nr. 4 c-Moll, der er selbst den Untertitel „Tragische“ gab. Auch sie war nicht für eine breite Öffentlichkeit, sondern für das Laienorchester bestimmt, in dem Schubert selbst fleißig die Bratsche spielte. Auch dieses Werk verstehen wir als Studie auf dem schwierigen Weg, im Sinfonischen Fuß zu fassen. Doch erkennen wir darin auch einen Versuch Schuberts, sich an Beethoven orientieren zu wollen, an dessen höchst anspruchsvollen Werken in der „tragischen“ Tonart c-Moll: der großen Klaviersonate op. 13, der „Pathétique“, am 4. Streichquartett op. 18, an der 5. Sinfonie und an der „Coriolan“-Ouvertüre. „Im Kopfsatz von Beethovens ‚Fünfter‘ läuft ein unerbittlich-logischer Prozeß ab“, meint Christoph Hahn, „der erst im Finale auf eine neue,

Die Partitura von
Sinfonie Nr. 4
von Franz Schubert,
1816. Das Werk wurde
am 27. April 1816
in Wien uraufgeführt.

Beethoven beendete nach langen Vorstudien seine 1. Sinfonie, noch stark vom Vorbild Haydns und Mozarts beeinflusst, im Alter von dreißig Jahren (1800). Schubert hatte in diesem Alter bereits sein letztes Wort in der „Unvollendeten“ und der „Großen C-Dur“-Sinfonie gesprochen.

Aufführungsdauer:
ca. 30 Minuten

Nur sechs Jahre nach seiner Sinfonie Nr. 4 tritt uns Schubert in der „Unvollendeten“ mit erschreckender Tragik – und Größe! – entgegen. Die Konflikte des Lebens, die Konflikte seiner Zeit haben sich seiner bemächtigt.

andere Ebene gehoben und damit gelöst wird. Das ‚Tragische‘ in Schuberts ‚Vierter‘ hat mit einem solchen Prozeßcharakter offenbar nichts gemein.“ Kann man erwarten, daß ein Neunzehnjähriger – und sei er noch so begnadet – sich die Palme holt bei einem solchen Vergleich? Um einem derart hochgesteckten Ziel zu folgen, ein schwieriges geistiges Problem zu lösen, war Schubert denn vielleicht doch noch zu jung. Kann man erwarten, daß sich ein junger Mensch der Menschheit Last auflädt und den tragischen Ton dafür so recht erfühlt? Die Erfahrung mit seinen Liedern hatte ihn bestenfalls gelehrt, eine gewisse Melancholie auszudrücken, einen Tonfall zu finden, der von Wehmut kündigt, von Trauer erfüllt ist und schmerzliche Akzente setzen kann. Vielleicht hätte Schubert seine Sinfonie die „Pathetische“ nennen sollen, meinte schon Eduard Hanslick. Aber auch das kann kaum zutreffen, denn das „Pathetische ist nach Schillers geistvoller Begriffsbestimmung nur ästhetisch, insofern es erhaben ist, und gerade dieser Sinfonie fehlt echte Erhabenheit, nämlich der Zug ins Übermenschliche“ (Walther Vetter). Trotz schwermütig und resignierend erscheinender Klänge fehlt dem Werk jene Größe und Erhabenheit, und allzu schnell schwingen sich nach düsterem c-Moll-Beginn der Kopf- und der Finale-Satz zu befreiendem C-Dur auf. Die Konflikte des Lebens sind von Schubert noch nicht durchlebt und durchlitten, und die ansatzweise vorhandene Gedanken schwere ist noch nicht recht proportioniert. Und so wurde diese „tragische“ Sinfonie des Neunzehnjährigen eher zu einem konfliktlosen Werk mit einem gelegentlich erzwungen wirkenden Pathos, einem nachempfundenen. Und dennoch: Der junge Komponist hat sich mit seinem Anspruch zwar übernommen, jedoch ein reifes Werk geschaffen, eine äußerlich vollendete Sinfonie mit eigener künstlerischer Handschrift. Erst in seiner h-Moll-Sinfonie, der „Unvollendeten“, sollte es ihm gelingen, das zu sagen, was er

in einer Moll-Sinfonie sagen wollte. „Die Tragische Sinfonie bedeutet den letzten Versuch Franz Schuberts, das Problem der Sinfonie auf der Ebene der Klassik zu lösen“, behauptet zumindest Walther Vetter. „Die Fünfte Sinfonie ist alsdann bereits Klärung, freilich Klärung auf einem Weg, den der Komponist nicht weitergegangen ist. Jener letzte Versuch ist gescheitert, gescheitert an der gesunden Natur Schuberts, die sich nicht vergewaltigen ließ.“ Und zu welchen hohen Ergebnissen der Komponist schließlich gelangt ist, beweisen seine beiden sinfonischen Hauptwerke: seine „Unvollendete“ und die „Große C-Dur“-Sinfonie.

Die Pfarrkirche von Lichtenthal im Geburtsort Schuberts. Als Knabe sang Franz im sonntäglichen Gottesdienst und wurde schon bald „1ster Sopranist“. Zwischen 1814 und 1816 komponierte er für seine Heimatkirche die ersten Messen.



Die „Tragische“ – nicht wirklich tragisch,
aber ein reifes Werk des jungen
Komponisten, eine vollendete Sinfonie mit
eigener künstlerischer Handschrift

1. SATZ
Adagio molto
3/4-Takt, c-Moll –
Allegro vivace
4/4-Takt, c-Moll/C-Dur

2. SATZ
Andante
2/4-Takt, As-Dur

3. SATZ
MENUETTO
Allegro vivace
3/4-Takt, Es-Dur

Sinfonie Nr. 4 c-Moll

Zur Musik

Eine langsame Einleitung, in der Tradition der tief empfundenen, gedankenschweren Introduktionen Haydns, eröffnet verheißungsvoll den Satz und läßt Großes erwarten. Der schnelle Teil hingegen ist recht konventionell, bringt aber schon vieles von dem, was wir an Schuberts Musik so lieben, z. B. eine warm-leuchtende Sanglichkeit. Schmerzliche Akzente sind rasch vergessen, was bleibt, ist ein mozartisch-heiterer Gestus. Der strahlende C-Dur-Schluß aber ist „wahrer“ Schubert.

Auch der langsame Satz versucht, an Beethoven anzuknüpfen. Als Vorbild mögen die hymnisch-schwärmerischen As-Dur-Mittelsätze der pathetischen Klaviersonaten angesehen werden. Eine wehmutgetränkte Melodie trägt den Satz, weitet und verändert sich. Diese melodische Floskel hat den Komponisten lange beschäftigt. Elf Jahre später hat er ihr in seinem bekannten As-Dur-Impromptu die endgültige Gestalt (im 3/4-Takt) gegeben. Dort wurde ihr der – in der Sinfonie fehlende – ländlerische Einschlag gegeben, der sie erst richtig „schubertisch“ machte.

Im Mittelteil des Sinfoniesatzes bricht kurz der wahre Schubert durch: Ein kleines, abgespaltenes Motiv wird zu zartem Ruf und Gegenruf – vor allem in den Holzbläsern – verdichtet und harmonisch weit weggeführt. Diese Episode erhält etwas märchenhaft Entrücktes, Verzaubertes.

Auch in diesem Satz müssen wir an Beethoven denken, z. B. an das Scherzo seiner „Vierten“, allein schon wegen des Schüttelrhythmus durch die Verlagerung des Taktschwerpunktes, eine verfremdete Zweier-Formation gegen die Taktordnung. Und dennoch ist es ein schubertischer Satz voller melodischer und auch rhythmischer Lieblingswendungen des jugendlichen Meisters.



In diesem Satz ist nun so gar nichts mehr davon übrig, von dem, was einen Anklang ans Pathetische, von Tragischem ganz zu schweigen, hätte haben können. Das „tragische“ c-Moll ist nur noch Fassade. Auch hier hat Schubert wieder auf Beethoven geschaut bei seinem energisch treibenden Hauptthema und den stärker betonten Orchester-Crescendi, doch wir merken bald, daß alles eher ins liebenswürdig-beschwingte Wienerische abdriftet, in das, was Schubert zu dieser Zeit schon exzellent beherrscht. Im Seitenthema (As-Dur) ist eine Variante jenes poetischen Ruf- und Antwortspiels zu erkennen und am Schluß ein strahlendes C-Dur, in seiner schwunghaften Wirkung dem des Kopfsatzes vergleichbar, ein absoluter Schubert.

4. SATZ
Allegro
Alla-breve-Takt
c-Moll/C-Dur

THE STANDARD OF EXCELLENCE



PIANO



GÄBLER

Gert Gäbler

Klavier- und Cembalobauer

01309 Dresden

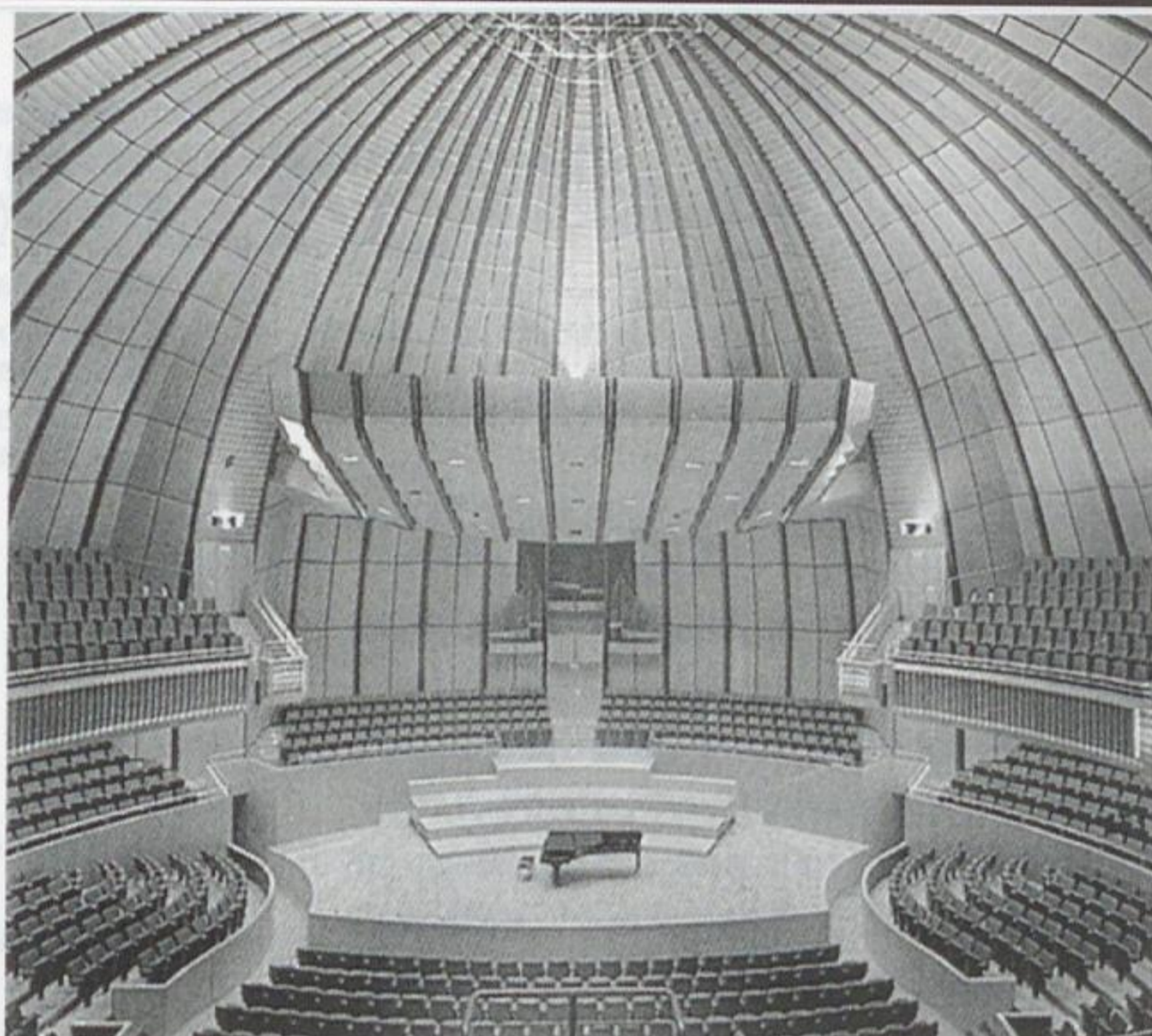
Comeniusstraße 99

Tel. 0351/2 68 95 15

Fax 0351/2 68 95 16

Funk. 0172/3 59 80 25

www.piano-gaebler.de



Tonhalle Düsseldorf

Die Geschichte der Tonhalle Düsseldorf begann ungewöhnlich. „Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen“ hieß jene Ausstellung, die Anlaß gab für den Bau der Rheinhalle 1925/26. Architekt Wilhelm Kreis gestaltete den Saal – nomen est omen – kreisförmig und setzte darauf eine kuppelförmige Decke. Im Zweiten Weltkrieg stark zerstört und danach wiederhergestellt, diente er sogar als Planetarium. Doch ein Konzertsaal war überfällig geworden. Nach Jahren vergeblicher Standortsuche kam Helmut Hentrich 1971 auf die Idee, die Rheinhalle umzubauen. Sein Entwurf meisterte den Spagat zwischen Denkmalpflege und neuer Funktionalität. 1978 wurde die sinfonisch wie kammermusikalisch genutzte, auch optisch ansprechende Tonhalle geweiht.

Der Baukörper bestimmte die Geometrie, und den Planern war bewußt, daß zwar die kurzen Entfernungen im Raum guten Kontakt zwischen Musikern und Publikum garantieren, die Rundungen dagegen akustische Probleme mit sich bringen würden. Akustiker Heinrich Keilholz löste das Problem, indem er das etwa um einen halben Radius aus der Saalmitte gerückte Podium mit einem großen Deckenreflektor versah. Zudem sorgen transparente Reflektoren im Kuppelbereich und ausgewählte Wandmaterialien für gleichmäßige Schallverteilung im Saal.

KLEINES LEXIKON RAUMAKUSTIK: RUNDUNGEN

Runde oder kreisförmige Grundrisse sind für Architekten attraktiv, für Akustiker sind sie jedoch nicht unproblematisch. Man kennt den Effekt der Strahlenbündelung aus der Optik. Rundungen wirken akustisch wie Brennläser, die Schallenergie unvorteilhaft in Brennpunkten konzentrieren, während andere Bereiche unterversorgt bleiben.

NEUER Konzertsaal für Dresden



Philharmoniker-Initiative

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

KUNSTAUSSTELLUNG

JÜRGEN HAUFE

»Späte Arbeiten«

30. März – 8. Mai 2003

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

Reparaturen und Restaurationen

Meister- und Schülerinstrumente

Bögen, Saiten, Etuis...

Joachim Zimmermann

Geigenbaumeister

Wasastraße 16

01219 Dresden-Strehlen

Telefon (03 51) 476 33 55

8. Zyklus-Konzert

5. Kammerkonzert

9. Philharmonisches Konzert

Vorankündigungen

8. Zyklus-Konzert

Sonnabend, 12. 4. 2003

19.30 Uhr

B, Freiverkauf

Sonntag, 13. 4. 2003

19.30 Uhr

C2, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Sergej Prokofjew (1891 – 1953)

Sinfonie Nr. 1 D-Dur op. 25 (Klassische Sinfonie)

Ernest Bloch (1880 – 1959)

Symphonie for Trombone and Orchestra

Peter Tschaikowski (1840 – 1893)

Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64

Dirigent

Alan Buribayev

Solist

Olaf Krumpfer Posaune

5. Kammerkonzert

Sonntag, 27. 4. 2003

19.00 Uhr

D, Freiverkauf

Kronensaal des
Schlosses
Albrechtsberg

Werke von:

Gaetano Donizetti · Gioacchino Rossini ·

Antonín Dvořák · Paul Hindemith · Luigi

Boccherini · Wolfgang Amadeus Mozart

Ausführende

DRESDNER STREICHQUINTETT

Wolfgang Hentrich Violine

Alexander Teichmann Violine

Pjotr Szumiel Viola

Matthias Bräutigam Violoncello

Tobias Glöckler Kontrabaß

9. Philharmonisches
Konzert

Sonnabend, 17. 5. 2003

19.30 Uhr

A1, Freiverkauf

Sonntag, 18. 5. 2003

19.30 Uhr

A2, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Egmont-Ouvertüre f-Moll op. 84

Johannes Wallmann (geb. 1952)

„Intars 2138“ für Violoncello solo und Orchester
(Uraufführung)

Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (Eroica)

Dirigent

Günther Herbig

Solist

Matthias Bräutigam Violoncello

Werkeinführung
BEETHOVEN – EROICA
jeweils 18.00 Uhr
Raum 4
im Kulturpalast, 2. OG

6. Abend

**Dresdner
Philharmoniker
– anders**



**DRESDNER
PHILHARMONIE**

**10. Mai 2003 · 20.00 Uhr
Freiverkauf**

Argentinischer Abend –

*Symphonic
Tango*

Es spielt die Dresdner Philharmonie.

Dirigent

Andrés Salvador Tolcachir

Solisten

Per Arne Glorvigen Bandoneon

Martin Mastik Gitarre

Trio Tango for 3

Sverre Indris Joner Piano

Odd Hannisdal Violine

Steiner Haugerud Kontrabaß

Tanzpaar

Esteban Moreno

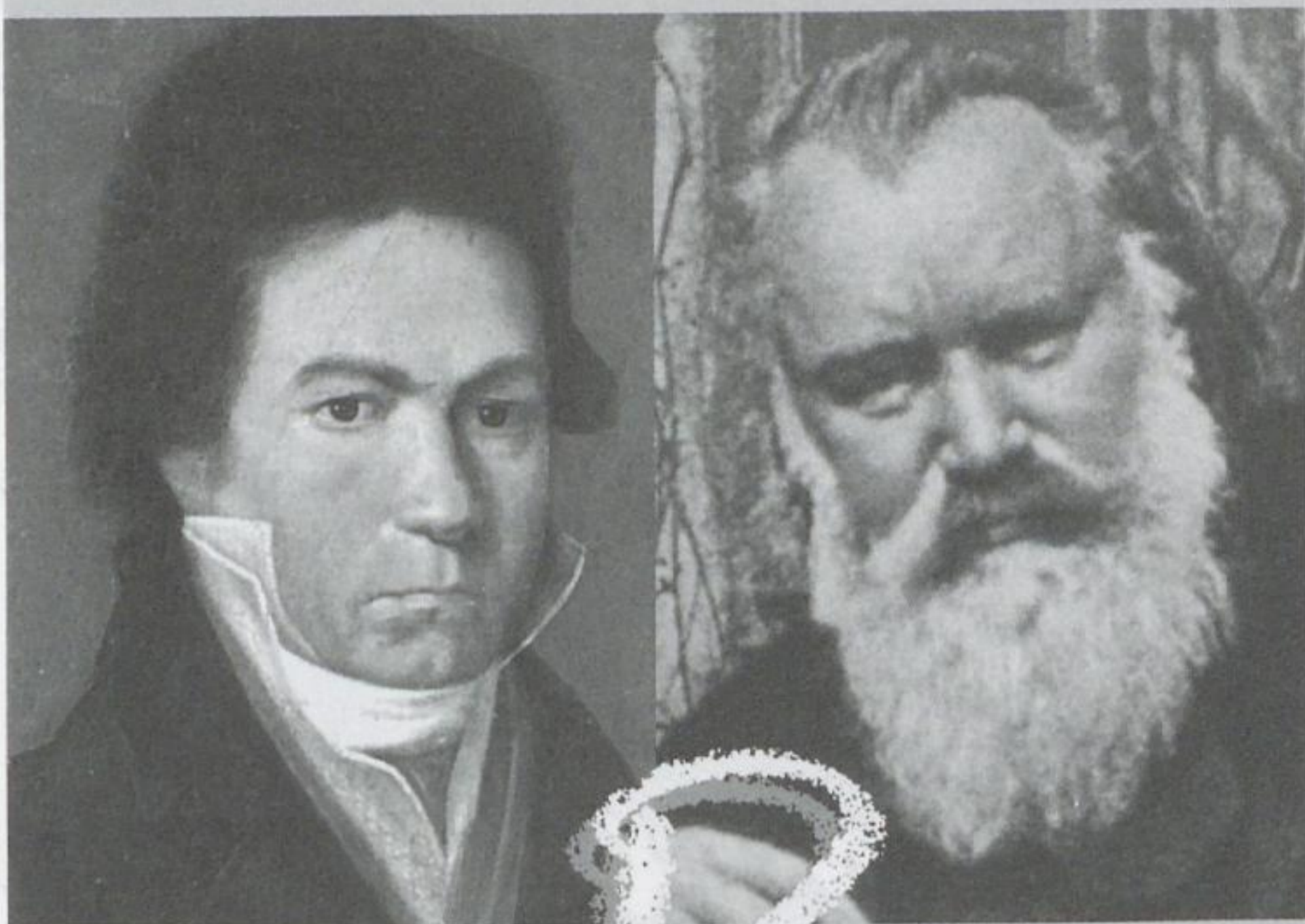
Claudia Codega

**Feurig und aufregend wie der Abend:
Argentinische Steaks
und andere Gaumenfreuden**

**Veranstaltungsreihe der
Bernd-Aust-Kulturmanagement GmbH
im Alten Schlachthof**

**DRESDEN
ALTER SCHLACHTHOF
CLASSICS**

Gothaer Str.11 (Ecke Leipziger Str.)



Die DRESDNER PHILHARMONIE lädt ein
zu ihrem zweiten

BEETHOVEN – BRAHMS – SONDERKONZERT

am 14. Juni 2003
im Festsaal des Kulturpalastes.

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.

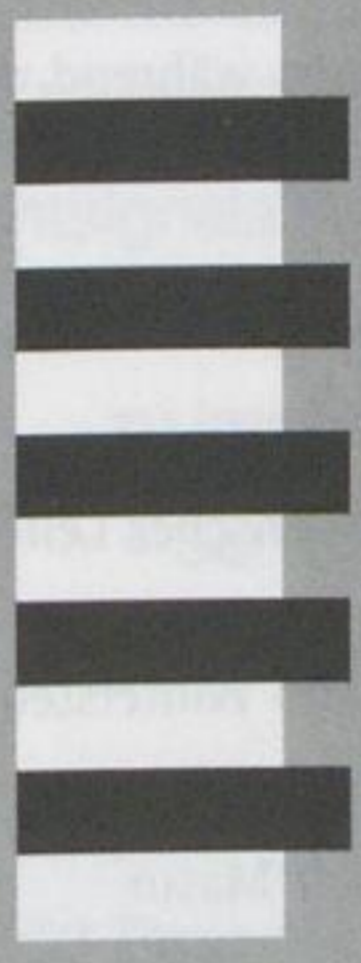
Karten sind am Besucherservice der DRESDNER PHILHARMONIE im Kulturpalast · Montag bis Freitag, 10 – 19 Uhr, an Konzertwochenenden auch Sonnabend, 10 – 12 Uhr · Telefon 0351/4866 306 und 0351/4866 286 Fax 0351/4866 353 · und an allen Vorverkaufskassen erhältlich.

ticket@dresdnerphilharmonie.de · www.dresdnerphilharmonie.de

PROFESSIONELLER INSTRUMENTAL- UND GESANGSUNTERRICHT VON KLASSIK BIS POP

Dresdner
TASTEN

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



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

DIPL.-MUSIKPÄDAGOGE DIRK EBERSBACH

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

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

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

www.tastenschule.de

Anmeldungen jederzeit möglich!

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: Christian Zacharias: Künstlersekretariat
Astrid Schoerke, Hannover

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

Meisterbetrieb für Hörgeräte-Akustik

www.hoergeraete-kahl.de
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

Telefon (03 51) 421 54 57
Telefax (03 51) 421 71 08
Mo bis Fr 9.00–13.00 Uhr
Mo, Mi bis Fr 14.00–18.00 Uhr

01309 Dresden, Naumannstraße 3

Ärztehaus Blasewitz, Haus 2
Telefon (03 51) 314 23 03
Mo bis Fr 9.00–13.00 Uhr
Mo, Di, Do 14.00–18.00 Uhr
Fr 14.00–17.00 Uhr

01705 Freital, Dresdner Straße 243

Telefon (03 51) 649 31 03
Mo bis Fr 9.00–12.30 Uhr
13.30–17.00 Uhr
und nach Vereinbarung

STROM WÄRME ERDGAS WASSER UND MEHR



Dresdner Philharmoniker
bei der Probe

Sie brauchen viel Harmonie!

Warme Wohnung, sauberes Wasser
und Strom für jede Gelegenheit, so
harmonisch ist das Leben mit uns.

Und das Schönste:

**Sie können es jederzeit ganz ent-
spannt genießen – wie ein Konzert
in der Philharmonie.**

Alles da. Alles nah. Alles klar.

DREWAG 

MARKENTEAM