



DRESDNER
PHILHARMONIE

4. Zyklus-Konzert 1992/93



4. ZYKLUS-KONZERT

EDVARD GRIEG

Sonnabend, den 16. Januar 1993, 19.30 Uhr

Sonntag, den 17. Januar 1993, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent: Salvador Mas Conde

Solistin: Elena Baschkirowa, Klavier

EDVARD GRIEG (1843 – 1907)

Zwei elegische Melodien für Streichorchester op. 34

Herzwunden (Allegretto espressivo)

Letzter Frühling (Andante)

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54

Allegro affettuoso

Intermezzo (Andantino grazioso)

Rondo (Allegro vivace)

Pause

GABRIEL FAURÉ (1845 – 1924)

„Pelléas et Mélisande“ – Suite aus der Bühnenmusik zum gleichnamigen Schauspiel von Maurice Maeterlinck op. 80

Prélude

La Fileuse (Die Spinnerin)

Sicilienne

Molto adagio (Tod der Mélisande)

CLAUDE DEBUSSY (1862 – 1918)

La mer (Das Meer) – Drei sinfonische Skizzen

De l'aube à midi sur la mer (Von Tagesanbruch bis Mittag auf dem Meer)

Jeux de vagues (Spiel der Wellen)

Dialogue du vent et de la mer (Zwiesprache von Wind und Meer)

Das Konzert wird vom MDR Kultur aufgezeichnet.

ZUR EINFÜHRUNG

Das herkömmliche Bild des Menschen und Künstlers **Edvard Grieg**, das uns von seinen frühen Biographen übermittelt wird, zeigt einen zerbrechlichen und verträumten Mann vor dem Hintergrund einer Tourismuskulisse mit norwegischer Landschaft, voller Talent für Salonstücke und Orchesterwerke meist programmatischen Charakters.

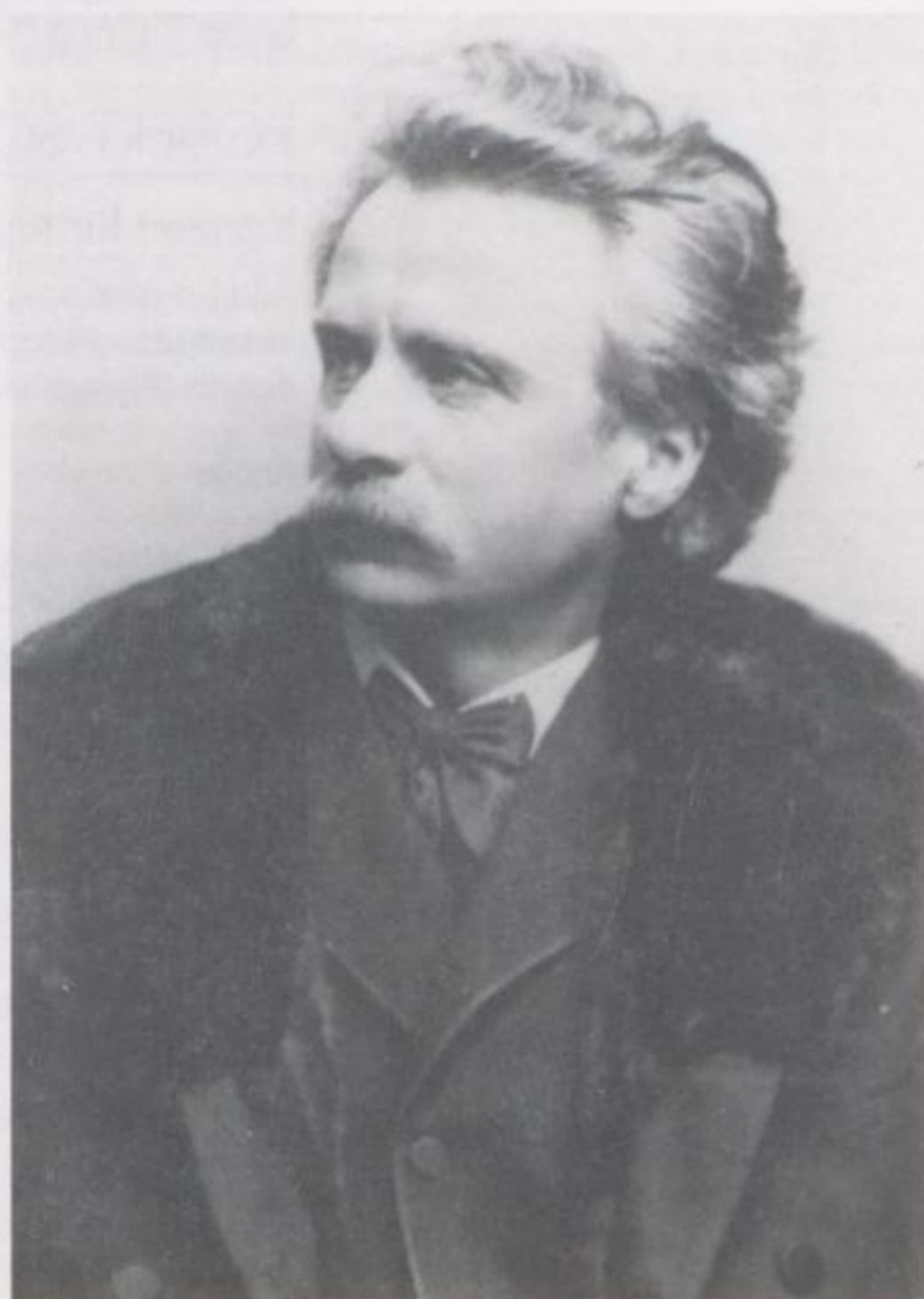
In Wahrheit war er, wie seine Landsleute längst begriffen haben, ein starker Charakter und ein Komponist, dessen signifikantesten Werke vernachlässigt wurden oder unverstanden blieben. Gran Bøgh beschreibt ihn als „einen typischen Bergenser ... quecksilbrig in Diskussionen, mit einer scharfsinnigen Schlagfertigkeit und von entwaffnender Offenheit beim Vortrag seiner Standpunkte. Bei guter Laune unwiderstehlich, von großer Kraft, Ideen zu entwickeln, aber kein froher Mensch, wenn man mit ihm auf engstem Raum zu leben hatte.“ Seine Briefe und Tagebücher mit ihrer Mischung aus Poesie, Idealismus, Philosophie und praktischer Vernunft, ihren lebhaften Gedankenflügen, ihren Ausbrüchen von warmerherziger Freundlichkeit, ihrem Wechsel von Hoffnungsfrohe und Pessimismus, stoischer Entschlossenheit und launenhaftem Selbstmitleid, seiner künstlerischen Integrität und einem überraschenden Zug von Erdhaftigkeit, bestätigen dieses Bild.

Keine Bewertung von Griegs Werk kann die isolierte Stellung, die er als nationaler Komponist einnahm, außer acht lassen. Man braucht nur seine Position mit der seiner russischen Kollegen zu vergleichen, die einander in ihren Bestrebungen unterstützen konnten und es im breitesten Sinne auch taten – denken wir nur an Borodins und Rimski-Korsakows Sorge um das Werk Mussorgskis oder sogar an die gutgemeinte Einflußnahme Balakirews auf Tschaikowski.

Grieg gehörte zur zweiten Generation norwegischer Musiker. Die erste wurde von Komponi-

sten begrenzten Talentes oder Möglichkeiten repräsentiert, wie Ole Bull, einem weitgereisten Geiger und Komponisten, Gründer des Theaters von Bergen, der mit Chopin in Paris musiziert hatte, Halfdan Kjerulf, vornehmlich ein Liedkomponist, und dem gänzlich vergessenen Martin Andreas Udbye. In der Generation Grieg tauchten dann unvergleichlich mehr Musikernamen auf, von denen damals aber nur Christian Sinding (1856 – 1941) bekannter wurde, und das gewiß nicht mit einer seiner besten Arbeiten, dem von Dilettanten malträtierten „Frühlingsrauschen“.

Obwohl Grieg – die Familie stammte ursprünglich aus Schottland – die Isolation in Kristiana bitter erfuhr, stärkte sie doch zugleich seine Originalität und Unabhängigkeit, während er zugleich Anfälle von Entmutigung und Depressionen erlebte. Diese veranlaßten ihn dann größere Reisen, die ihn körperlich erschöpften, in andere Länder zu machen, um sich in den Zentren des europäischen Musiklebens mit neuen geistigen Kräften zu versehen. Dabei kam es immer



Edvard Grieg (um 1880)



SALVADOR MAS CONDE, 1951 in Barcelona geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung in der Escolania de Montserrat und am Konservatorium seiner Heimatstadt. Parallel studierte er romanische Philologie an der Universität Barcelona. Zwischen 1969 und 1973 besuchte er Dirigierkurse Bruno Madernas in Salzburg und Franco Ferraras in Siena. An der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien setzte er seine Studien bei Hans Swarowsky, Karl Österreicher, Otmar Suitner und Günther Theuring in den Fächern Orchester- und Chordirigieren fort, die er 1977 mit Auszeichnung abschloß. In Spanien und Österreich erhielt er mehrere Preise, 1980 war er Preisträger des „2. Internationalen Hans-Swarowsky-Dirigenten-Wettbewerbs“ Wien. Seine Dirigentenlaufbahn begann

1977/78 an den Städtischen Bühnen Mainz. 1978 – 1981 war er Chefdirigent des Orquestra de la Ciutat de Barcelona, 1981/82 sein ständiger Gastdirigent und von 1983 – 1985 Künstlerischer Leiter des Orfeó Català. 1985 – 1991 wirkte er als Generalmusikdirektor der Württembergischen Philharmonie Reutlingen, seit 1988 auch als Chefdirigent des Limburg-Symphonie-Orkest, Maastricht (NL). 1993 übernimmt Salvador Mas Conde in Nachfolge David Shallons die Chefdirigentenposition der Düsseldorfer Symphoniker. Der Künstler ist ständiger Gastdirigent der führenden Orchester Spaniens und konzertiert regelmäßig in Österreich, Deutschland, den Niederlanden, in Belgien, Frankreich, Italien und Mexiko.

wieder zu Begegnungen mit bedeutenden Zeitgenossen in London, Amsterdam, Paris, Wien und Leipzig, wo er in seiner Jugend eine, wie er meinte, sinnlose, kurze Studienzeit verbracht hatte. Hier fand 1888 im Hause des Geigers Adolf Brodsky ein zufälliges Treffen von Grieg, Tschaikowski, Alexander Siloti, Brahms und der englischen Komponistin Ethel Smyth statt, das man erwähnen muß, schon um die Internationalität der europäischen Musikszene zu unterstreichen. Tschaikowski gibt zwei Schilderungen des Abends. In den „Tagebüchern von meiner Reise“ heißt es: „Ein sehr kleiner Mann mittleren Alters kam ins Zimmer, von zerbrechlicher Erscheinung, mit schiefen Schultern, hellem, aus der Stirn gebürstetem Haar, mit blondem, fast knabenhaftem Bart und Schnurrbart. Er besaß einen ungewöhnlichen Charme, nicht sehr große, aber unwiderstehlich faszinierende blaue Augen, die an den Blick eines entzückenden und freimütigen Kindes erinnerten.“ Obendrein schreibt er von der unglaublichen Belesenheit des Ehepaares Grieg, hauptsächlich in russischer Literatur.

Griegs Darstellung lautet: „In Tschaikowski habe ich einen warmherzigen Freund meiner Kunst gewonnen. Er besitzt ebenso viel Sympathie für mich, wie ich für ihn, als Künstler und als Mensch.“

Um die Jahrhundertwende war Grieg zu einer Vaterfigur für jüngere Komponisten geworden, aber eher bei denjenigen, die außerhalb der deutsch-österreichischen Tradition standen. Das waren in den skandinavischen Ländern Sibelius, dessen Karelia-Ouvertüre op. 10 sehr den Griegschen Bühnenmusiken verpflichtet ist, Carl Nielsen und Hugo Alfvén. In den englischsprachigen Ländern waren es Frederick Delius, Percy Grainger und Edward MacDowell. Dabei stellte sich heraus, daß nicht nur die selbst zu Lebzeiten Griegs schon immer wieder aufgeführten und vielfach dargebotenen Werke wichtig waren, sondern vor allem einzelne Gruppen des Gesamtwerkes, wie zum Beispiel die Lieder, die heute neben denen Gabriel Faurés und Modest Mussorgskis durchaus bestehen können, wäre da nicht die Sprachbarriere. Dazu gibt es im Klavierwerk, bei dem sich Grieg nie auf die große Form einläßt, viele kleinere Stücke, die

von großem harmonisch-innovatorischem Reiz sind.

Grieg selbst sagte: „Das Reich der Harmonie ist meine Traumwelt, und die Beziehungen meiner harmonischen Sprache mit der der norwegischen Volksmusik waren selbst mir ein Geheimnis. Ich habe entdeckt, daß die dunklen Tiefen unserer Volkslieder in all ihrem Reichtum unerwartete harmonische Möglichkeiten enthalten.“ Bei aller Schwierigkeit, die Grieg mit der großen Form hatte, wie er es selbst immer wieder beklagte, hat er doch mit seinem g-Moll-Streichquartett diese Problematik derart überwunden, daß Claude Debussy dieses Werk zum Vorbild für sein eigenes Quartett nahm.

Mit den **Zwei elegischen Melodien für Streichorchester op. 34** setzte die Reihe kleinerer lyrischer Stücke für Streichorchester ein, die Griegs Ruhm als Orchesterkomponist mit begründet haben. Als der Komponist im Herbst 1880 die Leitung der Konzertgesellschaft „Harmonien“ in seiner Heimatstadt Bergen übernahm (diese Dirigententätigkeit beendete er 1882 wieder), benötigte er Stücke aus seiner Feder. Deshalb instrumentierte er 1880 zwei der 12 nach Gedichten des norwegischen Lyrikers Aasmund Olavson Vinje komponierten Lieder op. 33, die einen Höhepunkt in seinem Liedschaffen bilden und sich in Norwegen großer Popularität erfreuen. Im Ausland freilich sind die textlosen Fassungen der beiden Lieder „Der Verwundete“ und „Der Frühling“ bekannter geworden als die Originallieder des Zyklus. Über die Veränderung ihrer Titel in den Elegischen Melodien op. 34 schrieb Grieg im Jahre 1900: „Die tiefe Wehmut der Gedichte erklärt die ernsten Klänge der Musik und veranlaßte mich, in der Bearbeitung für Streichorchester, wo die Gedichte nicht vorhanden sind, den Inhalt derselben durch ausdrucksvollere Überschriften zu verdeutlichen. Daher ‚Herzwunden‘, ‚Letzter Frühling‘.“

Grieg hat die beiden brillant instrumentierten, klangvollen Stücke selbst oft mit großem Engagement und reichem Erfolg auf seinen Tournées dirigiert. Über ihre erste deutsche Aufführung in Weimar schrieb er nach Norwegen: „Das erste Mal, daß ich sie vor einem deutschen Publikum aufführte, war in Weimar. Ich kann mich nicht erinnern, in meinem Leben oft so ergriffen gewe-



ELENA BASCHKIROWA, Tochter des prominenten Moskauer Pianisten Dmitri Baschkirow, der zwischen 1958 und 1972 wiederholt mit der Dresdner Philharmonie musizierte, studierte in der Meisterklasse ihres Vaters am Tschaikowski-Konservatorium in Moskau. Bald trat sie selbst sehr erfolgreich als Solistin mit verschiedenen sowjetischen Orchestern auf und widmete sich intensiv der Kammermusik, insbesondere als Duo-Partnerin Gidon Kremers, mit dem sie bei zahlreichen internationalen Festspielen konzertierte und auch Schallplatten einspielte. So berühmte Sänger wie Siegfried Jerusalem und Julia

Varady begleitete sie bei Liederabenden. In den letzten Jahren intensivierte sie ihre solistische Karriere, indem sie mit Dirigenten wie Zubin Mehta, Sergiu Celibidache, Riccardo Chailly, James Judd, Charles Dutoit, Woldemar Nelson, James Conlon zusammenarbeitete und erfolgreiche Klavierabende bei den Berliner Festwochen, beim Schleswig-Holstein-Musikfestival, beim Lockenhaus-Festival sowie auf einer ausgedehnten Deutschlandtournee gab. Mit den Dresdner Philharmonikern musizierte die Pianistin erstmalig 1990 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele.

sen zu sein. Ich wußte beinahe nicht, wo ich war, im Hoftheater in Weimar oder in der wehmütigen, düsteren norwegischen Bergnatur. In Wahrheit war ich an keiner der beiden Stellen, sondern schwebte im Raum auf den Ätherschwingen der Harmonie."

Diese tief empfundenen, poesieerfüllten kleinen Seelenstudien sind Zeugnisse der bedeutenden Kunst des norwegischen Meisters im kleinen Rahmen. Stilistisch zeigen sie die in vielen Werken Griegs zu beobachtende Wandlung zur seelischen Vertiefung, eine sich daraus ergebende reiche Anwendung der Chromatik, eine Hinneigung zu wagnerischen, tristanischen Stimmungen. So sind Schmerz und Erlösung in der Melodie des Anfanges und des Schlusses von „Herzwunden“ eingefangen. Tiefes Leid verbindet sich mit dem Bild des Frühlings, der in der zweiten Elegie in wehmutsvoller, dankbarer Freude noch einmal in all seiner Schönheit erlebt wird. In mehreren großen, breit strömenden Bögen steigert sich die Melodie bis zu ihrem Höhepunkt. Schmerzlich resigniert klingen beide „Elegien in Tönen“ aus.

Im Jahre 1839 schrieb **Robert Schumann** seiner Braut Clara Wieck über die geplante Komposition eines Klavierkonzertes, das er ihr zugedacht hatte: „Es wird ein Mittelding zwischen Sinfonie, Konzert und großer Sonate; ich muß auf etwas anderes sinnen.“ Das **Klavierkonzert a-Moll op. 54** entstammt den Jahren 1841 und 1845. Nachdem der Komponist 1841 in Leipzig den ersten Satz des Konzertes als selbständige „Konzertphantasie für Klavier und Orchester“ vollendet hatte, entstanden erst vier Jahre später die beiden anderen Sätze des Werkes, und zwar in Dresden, wo die Schumanns von 1844 bis 1850 lebten. Im Mai und im Juli des Jahres 1845 wurden der zweite und der dritte Satz komponiert. Die Uraufführung des Konzertes fand am 4. Dezember 1845 mit Clara Schumann als Solistin statt. Dirigent war Ferdinand Hiller, Widmungsträger des Werkes, Dirigent

der „Liedertafel“ und Begründer eines „Konzertinstitutes in Dresden“, zu dem er mehrere Orchester (Stadtmusikkorps, aus dem später die Philharmonie hervorstach, Kommunalgardenkorps und freie Musiker) zu einem großen Klangkörper vereinigt hatte. Trotz bedeutender Solisten, wie eben Clara Schumann, Joseph Joachim u. a., ging das Unternehmen jedoch nach zwei Konzertwintern, 1847, wieder ein. Schumanns Klavierkonzert wurde kurz nach der Dresdner Premiere auch im Leipziger Gewandhaus, hier unter der Leitung Felix Mendelssohn Bartholdys, aufgeführt.

Der große Erfolg, den das Werk von Anfang an hatte, ist ihm stets treu geblieben. Tatsächlich stellt das a-Moll-Klavierkonzert – Schumanns einziges großes Konzert für dieses Instrument – nicht nur eines der genialsten und auch der bekanntesten Werke des Meisters dar, sondern

Piano-Gäbler

Flügel - Pianos - Cembali

Vertretungen:

STEINWAY & SONS

AUGUST FÖRSTER

BOSTON

J. C. NEUPERT

8051 Dresden, Langenauer Weg 3

8053 Dresden, Justinienstraße 10

Telefon 460 56 26 und 33 43 43

Besuche und Besichtigungen nach Vereinbarung jederzeit
möglich

gehört zu den schönsten und bedeutendsten Schöpfungen der Gattung überhaupt. Das Klavier steht bei Schumann, dem Klavierkomponisten von stärkster Eigenart, mit neuen, kühnen Klangkombinationen und Wendungen zwar unbedingt im Mittelpunkt des Geschehens, ist dabei aber ganz in den Dienst der Kompositionsidee gestellt und verzichtet – trotz schwierigster Aufgaben für den Solisten – vollkommen auf jede äußerliche Virtuosität und leere technische Brillanz. Gleichzeitig jedoch gelingt Schumann in seinem Klavierkonzert – im Gegensatz zu Chopin, dem einzigen Meister der Zeit, der ihm in der Gestaltung des Klavierparts seiner beiden Konzerte kongenial ist – auch eine großartige Verschmelzung von Klavier- und Orchesterklang, die Schaffung einer Einheit zwischen solistischem und sinfonischem Element.

„Tenor des Werkes ist die Sehnsucht und das Glück zweier liebender Menschen, von Schumann selbst in seinem Kampf um Clara erlebt und nun, künstlerisch umgesetzt, allgemein gültig gestaltet. Das den ersten Satz bestimmende Hauptthema prägt in abgewandelter Form auch die Themen der übrigen Sätze. Es ist der Melodie der Florestan-Arie aus Beethovens ‚Fidelio‘ (Beginn des 2. Aktes) eng verwandt und verdeutlicht dadurch noch mehr, wie die diese Oper beherrschenden Themen der Gattentreue und des Freiheitskampfes – für Schumann der Kampf gegen alles Philisterhafte, wie er sich im Programm seiner Davidsbündler manifestierte – auch sein entschiedenes Anliegen waren“ (R. Bormann).

Drängende Leidenschaft und Sehnsucht bestimmen den Charakter des ersten Satzes (Allegro affettuoso). Nach einer kraftvoll-energischen Einleitung durch das Klavier ertönt zuerst in den Bläsern, dann vom Solisten wiederholt, das schwärmerische Hauptthema, das in seinen Motiven als Leitgedanke des Werkes in allen Sätzen wiederkehrt. Darauf entwickeln sich in reizvollem Wechsel zwischen Orchester und Solisten nacheinander eine Reihe der verschiedenartigsten Bilder und Stimmungen, wobei das Hauptthema mit seinen einzelnen Teilen, dem hier kein eigentliches zweites Thema entgegengestellt wird, in wechselnder Beleuchtung, der Phantasie breitesten Spielraum gebend, den

Verlauf des Satzes beherrscht. Die Reprise hat ihren Abschluß und Höhepunkt in der breit angelegten, verinnerlichten Kadenz des Soloinstrumentes. Kraftvoll vorwärtstürend wird der Satz danach abgeschlossen.

Völlig entgegengesetzt erscheint der kurze zweite Satz (Intermezzo – Andantino grazioso), der durch die überaus poetische, graziöse Wiedergabe ruhiger, gelöster Empfindungen gekennzeichnet wird. In feinem Dialogisieren zwischen Klavier und Orchester über ein Thema, das dem Hauptthema des ersten Satzes entstammt, entfaltet sich ein anmutiges, subtiles Spiel. Der kantabile Mittelteil des Intermezzos bringt ein ausdrucks- und gefühlvolles Thema, das zuerst von den Celli vorgetragen wird, während sich das Klavier in zarten Arabesken ergeht. Auch das schwungvolle, frische Hauptthema des Schlußrondos (Allegro vivace) wurde aus dem Hauptthema des ersten Satzes gewonnen, und zwar diesmal durch eine rhythmische Verschiebung. Das sprühende, fast tänzerisch anmutende Finale nimmt einen leidenschaftlich bewegten, farbigen Verlauf und endet auch nach einer im wesentlichen vom Soloinstrument getragenen Schlußsteigerung in lebensbejahender, freudig-weltzugewandter Haltung.

Gabriel Fauré, 17 Jahre älter als Debussy und 30 Jahre älter als Ravel, war einer der bedeutendsten Komponisten der nachromantischen Erneuerung in Frankreich. Er entwickelte eher einen lyrischen, esoterisch-intimen Stil von aparter Harmonik und melodisch frei fließender Mehrstimmigkeit als auf die dramatische Entfaltung eines reichen Orchesterkolorites bedacht zu sein. So wurde er denn vor allem ein Schöpfer überaus gehaltvoller Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder. Neben weiteren Vokalwerken – darunter das zum Tode seiner Eltern entstandene Requiem op. 48, das auch in Deutschland immer mehr an Wertschätzung gewinnt –, und einigen Bühnenkompositionen blieb die Zahl seiner Orchesterwerke klein.

Fauré, seit 1861 Klavierschüler von Saint-Saëns in Paris, begann seinen künstlerischen Weg als Organist in Rennes (1866) und in Paris (seit 1870). 1877 wurde er Kapellmeister an der Madeleine-Kirche und lehrte gleichzeitig an der École Niedermeyer. Seit 1879 widmete er sich intensiv der Komposition. 1896 wurde er endlich in den Lehrkörper des Pariser Conservatoire aufgenommen, dessen allseits verehrter Direktor er von 1905 bis 1920 war. Dort gehörten u. a. Florent Schmitt, George Enescu, Alfredo Casella und Maurice Ravel zu seinen Schülern. Bereits 1903 hatten sich erste Anzeichen eines zunehmenden Hörleidens bemerkbar gemacht, das besonders die letzten Lebensjahre des Komponisten überschattete, der 1924 in Paris verstarb.

Die außerordentlich poetische Bühnenmusik zum Drama „**Pelleas und Melisande**“ des belgischen Dichters französischer Sprache Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) schuf Fauré auf Bestellung der berühmten englischen Schauspielerin Mrs. Patrick Campbell für deren Aufführung des Werkes in einer englischen Übersetzung am 21. Juni 1898 im Prince of Wales Theatre in London. (Vergeblich hatte sich die Künstlerin vorher an Debussy gewandt, dessen Absicht betreffs des Textes sie kannte, plante dieser doch eine Oper, mit der er 1902 hervortrat.) Da Fauré zur Zeit der Entstehung seiner Begleitmusik zu „Pelleas und Melisande“ durch eine Fülle offizieller Aufgaben überbeschäftigt war, vertraute er die Instrumentation seinem Schüler Charles Koechlin an. Als er 1901 (für die „Concerts Lamoureux“ in Paris) eine viersätzig-sinfonische **Suite** aus diesem Werk herstellte, die eine seiner schönsten Orchesterkompositionen wurde, verwendete er eine reichere Besetzung und instrumentierte die Partitur neu, die damit eine Maeterlinck näherstehende Atmosphäre erhielt.

Das Geheimnisvolle des symbolistischen Dramas, dessen Personen wie hinter einem Schleier das Spiel von Liebe und Tod spielen, seine schicksalhaft-lastende und bedrückende Atmosphäre, die Tiefe der zurückgehaltenen Gefühle paßten vollkommen zu Faurés Auffassung der Tonkunst und zu seinem verhaltenen Gefühlsausdruck.

Das die Suite einleitende Prélude führt in die

düstere Grundstimmung des Dramas ein. Das Hornsignal am Schluß kündigt den Auftritt des jagenden Golos und die erste Szene im Wald an. Es folgt ein Zwischenspiel zwischen dem zweiten und dritten Akt. Letzterer beginnt bei Maeterlinck mit einer (in Debussys Oper weggelassenen) Szene, in der Melisande am Spinnrad sitzt. Die Oboe entwickelt in diesem Satz – „Die Spinnerin“ überschrieben – eine lange und geschmeidige Melodie über einem von den Streichern fortgeführten Motiv. An dritter Stelle steht die berühmt gewordene „Sicilienne“, die Fauré ursprünglich für eine unvollendete Musik zu Molières „Bürger als Edelmann“ 1893 geschrieben hatte. Die Einfügung dieses reizvollen Stückes von beeindruckender melodischer Inspiration erfolgte vor der lebhaften Szene, in der die beiden sorglosen Helden an dem Springbrunnen im Schloßpark spielen (Ringszene, 2. Akt, 1. Szene). Der letzte Teil, Molto adagio, geht Melisandes Todesszene voraus. Es ist ein von den Holzbläsern skandierter Trauermarsch von berührender Ausdruckskraft, dem in den Streichern das süß-klagende Thema von Melisandes Lied zugeordnet ist.

„Man lauscht nicht auf die tausend Geräusche der Natur, die uns umgeben, man ist nicht geöffnet gegenüber dieser so verschiedenartigen Musik, die uns die Natur in einer solchen Fülle darbietet. Diese Musik umgibt uns, und wir haben mitten in ihr bis heute gelebt, ohne davon Kenntnis zu nehmen. Hier ist nach meiner Meinung der neue Weg ...“ Dergestalt erläuterte **Claude Debussy** das Wesen seiner Musik, die also empfangene Eindrücke, Impressionen, wiedergeben will. Das, was den französischen Meister am stärksten fesselte, war das Ungreifbare, das Atmosphärische der Dinge, etwa Wechsel und Kontrast von Licht, Farben und Geräuschen, kurz „der ferne Widerhall der Natur“. Wahrhaftigkeit kennzeichnet Debussys Stil, von dem der Komponist selbst sagte: „Ich habe ganz einfach meine Natur und mein Tempera-

ment sprechen lassen.“ Wie die impressionistischen Maler die feinen Linien zugunsten der Farbe zurücktreten ließen, gab Debussy die formale Symmetrie im Musikalischen auf und verabsolutierte die Farbwerte der Klänge, kombinierte die Klänge der Orchesterpalette nach seinem klangmalerischen Instinkt. Debussys Musik wendet sich zunächst weniger an den Verstand als vielmehr an die Empfindungswelt des Hörers. Übermäßige Dreiklänge, Septimen- und Nonenakkorde, Quart- und Quintenparallelen, die Verwendung der exotischen Ganztonskala – das ist Debussys Handwerkszeug.

Die sinfonische Dichtung „**La mer**“ (Das Meer) entstand zwischen 1903 und 1905 und umfaßt – wie es der Komponist bescheiden ausdrückte – drei „*esquisses symphoniques*“ (sinfonische Skizzen) mit bezeichnenden Überschriften. Die Komposition, wohl Debussys bedeutendste Orchesterschöpfung überhaupt, hat nach Ausmaß und Konzeption sinfonischen Charakter, obwohl ihr sinfonische Dialektik, Antithetik einander widerstreitender Gedanken nur im Schlußsatz geläufig ist. Nicht um die Darstellung geistig-thematischer Konflikte geht es Debussy, sondern um das klangliche Erfassen, Verwandeln unendlicher, aber flüchtiger Naturbilder. Musikalisch wiedergeben will er, wie er sagt, „die ganze Poesie der Nacht und des Tages,

der Erde und des Himmels, wie sich darin die Atmosphäre beruhigt und im Rhythmus zugleich auch das unaufhörliche Wogen schwingt“. Über das Meer, das er besonders liebte und das er in diesem Triptychon mit magischen, feinnervigen Klängen beschwört, äußerte er einmal: „Das Meer ist ein Kind, es spielt, es weiß nicht genau, was es tut ... es hat schönes, langes Haupthaar ... und es hat eine Seele, es geht, es kommt, es verändert sich ständig ...“

Das erste Bild dieser wundervollen Tondichtung, betitelt „*De l'aube à midi sur la mer*“ (Von Tagesanbruch bis Mittag auf dem Meer), schildert – mit flimmernden Streicherfiguren – die Oberfläche des Meeres, die sich ständig ändert und doch immer wieder gleicht. Bläsermotive malen die Impression eines Sonnenaufgangs. Die zweite Skizze „*Jeux de vagues*“ (Spiel der Wellen) spiegelt stimmungshaft das Hin- und Herfluten der Meereswogen. Der dritte Teil „*Dialogue du vent et de la mer*“ (Zwiesprache von Wind und Meer) vermittelt den Eindruck von Sphärenmusik. In diesen ungemein lebensvollen, dramatisch-aufbrausenden, die entfesselten Elemente charakterisierenden Klängen vermeint man tatsächlich die Überschrift nachzuerleben. Die Entwicklung des ungestüm-großartigen Schlußsatzes wird von zwei musikalischen Hauptgedanken getragen.

DRESDNER PHILHARMONIE

Chefdirigent: Generalmusikdirektor Jörg-Peter Weigle

Intendant: Dr. Olivier von Winterstein
Chefdramaturg: Prof. Dr. Dieter Härtwig

1. Violinen

Walter Hartwich (KV)
Ralf-Carsten Brömsel (KM)

Günter Siering (KV)
N. N.
Gerhard-Peter Thielemann (KM)
Siegfried Koegler (KV)
Siegfried Rauschardt (KM)
Philipp Beckert
Siegfried Kornek (KV)
Eberhard Schrimpf (KV)
Günter Hensel (KV)
Erich Conrad (KV)
Jürgen Nollau (KM)
Volker Karp (KM)
Gerald Bayer (KM)
Roland Eitrich (KM)
Heide Schwarzbach (KM)
Heiko Seifert
Christoph Lindemann
Beate Haubold

2. Violinen

Eberhard Friedrich (KV)
Dieter Kießling (KV)
Klaus Fritzsche (KV)
Günther Naumann (KM)
Herbert Fischer (KV)
Jürgen Brömsel (KV)
Egbert Steuer (KV)
Erik Kornek (KM)
Dietmar Marzin (KM)
Reinhard Lohmann (KM)
Viola Reinhardt (KM)
Steffen Gaitzsch (KM)
Dr. Matthias Bettin
Andreas Hoene
Andrea Steuer
Constanze Nau
N. N.

Bratschen

Herbert Schneider (KV)
Dorothea Jende
N. N.
N. N.
Hubert Gräf (KV)
Wolfgang Boßelmann (KV)
Alfred Wahl (KV)
Johannes Bettin (KV)
Manfred Vogel (KV)
Gernot Zeller (KM)
Lothar Fiebiger (KM)
Wolfgang Haubold (KM)
Holger Naumann (KM)
Steffen Seifert
Steffen Neumann
Andree Hofmeister
Heiko Mürbe

Violoncelli

Matthias Bräutigam (KM)
Ulf Prella
Erhard Hoppe (KV)
Peter Doß (KV)
Petra Willmann
Thomas Bätz (KM)
Frieder Gerstenberg (KV)
Wolfgang Bromberger (KM)
Siegfried Wronna (KM)
Friedhelm Rentzsch (KM)
Rainer Promnitz
Karl-Bernhard von Stumpff
Clemens Krieger

Kontrabässe

Heinz Schmidt (KV)
Peter Krauß (KV)
Tobias Glöckler
Berndt Fröhlich (KV)
Roland Hoppe (KV)

Eberhard Bobak (KV)
Norbert Schuster (KM)
Bringfried Seifert
Tilo Ermold
Donatus Bergemann

Flöten

Birgit Bromberger (KM)
Sabine Kittel
Götz Bammes (KM)
Karin Hofmann
Helmut Rucker (KV)
Hans-Joachim Bauer (KV)

Oboen

Gerhard Hauptmann (KV)
Guido Titze
Wolfgang Bemann (KV)
Jens Prasse
Gerd Schneider (KV)

Klarinetten

Werner Metzner (KV)
Hans-Detlef Löchner (KV)
Henry Philipp
Dittmar Trebeljahr
Klaus Jopp

Fagotte

Hans-Peter Steger (KV)
Michael Lang (KM)
Hans-Joachim Marx (KV)
Günter Köthe (KV)
Mario Hendel

Hörner

Volker Kaufmann (KV)
Dietrich Schlät
Lothar Böhm (KV)

Peter Graf (KV)
Karl-Heinz Brückner (KV)
Werner Nixdorf (KV)
Klaus Koppe
Uwe Palm
Johannes Max

Trompeten

Mathias Schmutzler (KM)
Csaba Kelemen
Wolfgang Gerloff (KV)
Michael Schwarz (KV)
Roland Rudolph (KM)

Posaunen

Joachim Franke (KM)
Olaf Krumpfer
Reinhard Kaphengst (KM)
Prof. Paul-Gerhard Schmidt (KV)
Dietmar Pester

Tuba

Martin Stephan (KV)

Harfe

Nora Koch

Pauken und Schlagzeug

N. N.
Karl Jungnickel (KV)
Gerald Becher (KM)
Axel Ramlow (KM)

Tasteninstrumente

Ingeborg Friedrich

KM = Kammermusiker
KV = Kammervirtuos

Orchestervorstand

Volker Karp
Klaus Koppe
Günther Naumann

Orchesterinspektor

Matthias Albert

Orchesterwarte

Herybert Runge
Bernd Gottlöber

**Chordirektor (Philharmonischer
Chor und Kammerchor)**

Matthias Geissler

**Chordirektor (Philharmonischer
Kinder- und Jugendchor)**

Jürgen Becker

Inspizientin

Angelika Ernst

Assistentin und Inspizientin

Barbara Quellmelz

**Persönliche Referentin
des Intendanten und
Künstlerische Koordinatorin**

Gisela Gunold

Mitarbeiter (Bibliothek / Archiv)

Bernhard Lehmann

Beauftragte für Haushalt

Helga Wolf

Leiterin Öffentlichkeitsarbeit

Dipl. phil. Sabine Grosse

**Sachbearbeiterin des Chefdiri-
genten und Chefdramaturgen**

Anna Nitsche

Mitarbeiterin Haushalt

Gisela Bellmann

Leiter des Personalbüros

Dipl. rer. cult. Achim Vogelgesang

Sachbearbeiterin des Intendanten

Karina Kautzsch

Besucherabteilung

Angelika Grismajer
Renate Büttner

Wiss. Mitarbeiterin (Archiv)

Renate Wittig

**Sachbearbeiterin für Verwaltung
und Öffentlichkeitsarbeit**

Barbara Temnow

Pkw-Fahrer

Henry Cschornack

Vorankündigungen:

6. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonnabend, den 23. Januar 1993, 19.30 Uhr (Anrecht A2 und Freiverkauf)

Sonntag, den 24. Januar 1993, 19.30 Uhr (Anrecht A1 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Jean Fournet

Solistin: Gülsin Onay, Klavier

Jules Massenet, Ouvertüre zu „Phèdre“

Peter Tschaikowski, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23

Claude Debussy, Prélude à l'après-midi d'un faune

Albert Roussel, Sinfonie Nr. 4 A-Dur op. 53 (EA)

3. KAMMERKONZERT

Sonnabend, den 30. Januar 1993, 19.00 Uhr (Anrecht D und Freiverkauf)

Schloß Albrechtsberg, Kronensaal

Ausführende: Lucia Laake, Sopran

Hans Werner Apel, Laute

Broken Consort der Dresdner Philharmonie

„Musica, die ganz lieblich Kunst“ – Gesellige Musik der Renaissance

(Werke von Melchior Franck, Orlando di Lasso, Ludwig Senfl, Hans Leo Haßler u. a.)

5. ZYKLUS-KONZERT

Sonnabend, den 6. Februar 1993, 19.30 Uhr (Anrecht B und Freiverkauf)

Sonntag, den 7. Februar 1993, 19.30 Uhr (Anrecht C1 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Wassili Sinaiski

Solist: Mischa Maisky, Violoncello

Edvard Grieg, Konzertouvertüre „Im Herbst“ op. 11

Dmitri Schostakowitsch, Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107

Anton Bruckner, Sinfonie d-Moll (Nullte)

6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Sonnabend, den 13. Februar 1993, 19.30 Uhr (Anrecht AK/J und Freiverkauf)

Zum Gedenken an die Zerstörung Dresdens am 13. Februar 1945

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solisten: Sabine Paßow, Sopran

Caren van Oijen, Alt

Nico van der Meel, Tenor

Anton Scharinger, Bariton

Chor: Philharmonischer Chor Dresden (Einstudierung Matthias Geissler)

Johann Sebastian Bach, „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ – Kantate BWV 56

Friedhelm Rentzsch, „Aus tiefster Not schrei' ich zu Dir“ – Musik für Altstimme und Orchester nach Psalm 130 (UA)

Joseph Haydn, Nelson-Messe d-Moll

4. KAMMERKONZERT

Sonnabend, den 20. Februar 1993, 19.00 Uhr (Anrecht D und Freiverkauf)

Schloß Albrechtsberg, Kronensaal

Ausführende: Philharmonisches Streichquartett Dresden

Werke von Franz Schubert, Peter Ruzicka, Joseph Haydn und Antonín Dvořák

Kartenverkauf und -bestellungen, Anrechtsbewerbungen:

Schriftliche Bestellungen:

Dresdner Philharmonie, Kulturpalast am Altmarkt, PSF 368, O-8012 Dresden

Telefonischer Kartenservice rund um die Uhr: 48 66 306

Kartenverkauf:

- Zentraler Kartenverkauf im Kulturpalast, Schloßstraße
Montag bis Freitag 9.00 – 18.00 Uhr,
Sonnabend und Sonntag 10.00 – 14.00 Uhr, Telefon 48 66 666
- Dresden-Information, Prager Straße, Telefon 495 50 25
- Moden-Helfer, Rudolf-Renner-Str. 45, Telefon 43 68 84
- Theaterkasse Süd, Nürnberger Str. 57, Telefon 463 29 48
- Theaterkasse Ost, Bodenbacher Str. 99, Telefon 234 01 21
- Minerva-Kulturreisen GmbH, Helmholtzstr. 3b, Telefon 472 88 99

und an der Abendkasse

Unbestellte Karten an der Abendkasse für Schüler und Studenten 50 % ermäßigt

Besucherabteilung:

Kulturpalast, Eingang Schloßstraße, 1. Etage

Montag bis Freitag, 9.00 – 18.00 Uhr, Telefon 48 66 286

Ton- und Bildaufnahmen während des Konzertes sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1992/93

Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle – Intendant: Dr. Olivier von Winterstein

Redaktion: Prof. Dr. phil. habil. Dieter Härtwig

Nachweise für den Grieg-Beitrag: H. Henneberg in Programmheft zum 7. Abonnementskonzert des Gürzenich-Orchesters Köln 1991/92;

H. Brock, E. Grieg, Leipzig 1990.

Anzeigenbearbeitung: oberüber & Partner GmbH

Herstellung: Druckhaus Dresden GmbH

Preis: 1,00 DM



**Genuß
guter Musik
erleben Sie im
Konzertsaal.**

**Freude
am Fahren
bei uns.**

BMW

**Niederlassung
Dresden**

Verkauf - Budapester Str. 42 • Telefon 4649 442
Service - Altonzeller Str. 1 a • Telefon 4649 302
O-8010 Dresden • Telefon 0351/4649 300
Telefax 0351/4649 359