



DRESDNER
PHILHARMONIE

8. Außerordentliches Konzert 1992/93

8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele

Sonnabend, den 22. Mai 1993, 19.30 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden



DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solist: Keith Lewis, Tenor

Chöre: Prager Philharmonischer Chor
Einstudierung: Pavel Kühn

Chor der Sächsischen Staatsoper Dresden
Einstudierung: Hans-Dieter Pflüger
Assistenz: Christof Bauer, Christoph Heinig

HECTOR BERLIOZ (1803 – 1869)

Grande messe des morts (Große Totenmesse) op. 5

- I Requiem und Kyrie (Andante un poco lento) – Introitus
- II Dies irae (Moderato – Andante maestoso)
- III Quid sum miser (Andante un poco lento)
- IV Rex tremendae (Andante maestoso)
- V Quærens me (Andante sostenuto)
- VI Lacrymosa (Andante non troppo lento)
- VII Offertorium (Moderato)
- VIII Hostias (Andante non troppo lento)
- IX Sanctus (Andante un poco sostenuto e maestoso –
Allegro non troppo – Tempo I – Allegro non troppo)
- X Agnus Dei (Andante un poco lento)

ZUR EINFÜHRUNG

Für die „Grande messe des morts“ op. 5, die Große Totenmesse, war an Hector Berlioz zum ersten Male – seitens des musikalischen Innenministers Graf de Gasparin – ein offizieller Kompositionsauftrag ergangen. Berlioz sollte zu einer Gedenkfeier für die Opfer der Juli-Revolution von 1830 ein Requiem schreiben. Leider erhielt er den Auftrag erst im März 1837, einen Monat vor Ende der Amtszeit de Gasparins, und hatte mit der Bürokratie um sein Werk zu kämpfen, ehe der Minister ein letztes Machtwort sprach. Es war der für alle Zeiten und Zustände so bezeichnende Kampf mit dem ewigen Herrn xx, wie Berlioz den Direktor der Abteilung für Bildende Künste nennt: „Herr xx war niemand anderer als der am meisten ins Auge fallende Vertreter der musikalischen Ansichten der ganzen zeitgenössischen französischen Bürokratie. Hunderte derartiger Kenner besetzten alle Straßen, durch welche die Künstler gehen mußten, und setzten das Räderwerk der Regierungsmaschine in Bewegung, in welches unsere musikalischen Einrichtungen gewaltsam hineingerissen wurden. Heute!“ Der machtvolle Text des Requiems hatte Berlioz schon lange zur Gestaltung gereizt. „Der Kopf schien mir zu bersten unter dem Druck der überschäumenden Gedanken. Kaum war der Plan für ein Stück vorgezeichnet, als bereits der nächste auftauchte. Die Komponisten kennen das Martyrium und die Verzweiflung, die durch das Vergessen bestimmter Ideen verursacht werden, zu deren Niederschrift man keine Zeit hatte und die einem so auf Nimmerwiedersehen entschlüpfen.“

Sehr wesentlich für die ans Visionäre grenzende Psychologie des Schaffensprozesses bei Berlioz ist im Zusammenhang damit eine Briefstelle an seine Schwester Adèle vom 17. April: „Ich hoffe, in zwei Monaten fertig zu sein. Große Mühe hatte ich, meines Stoffes Herr zu werden. In den ersten Tagen hatte mich die Poesie dieser ‚Prose des morts‘ in einem Grade trunken gemacht und erregt, daß mein Geist keines klar-durchsichtigen Gedankens mehr fähig war. Mir siedete der Kopf und ich hatte Schwindelanfälle. Jetzt ist Ordnung in den Vulkan ausbruch gekommen, der Lavastrom hat sich ein Bett gegraben, und mit Gottes Hilfe wird alles gut gehen. Es ist etwas ganz Großes! Zweifellos werde ich mir den Vorwurf der Neuerungssucht zuziehen, weil ich diesem Gebiet der Kunst einen Ausdruck der Wahrheit geben möchte, von dem sich Mozart und Cherubini, wie mir scheinen will,

recht häufig entfernt haben. Ich bringe erschreckende Verbindungen, die glücklicherweise noch nie versucht worden sind, und von denen ich die erste Idee zu haben glaube.“

Cherubini, dessen beide berühmte Requiems für gewöhnlich bei allen offiziellen Totenämtern gesungen wurden und der sich durch seinen Schüler Jacques Halévy bei dem Journalisten Louis François Bertin bitter über die Bevorzugung Berlioz' beklagen und durch die Blume um den Großkomtur der Ehrenlegion als Entschädigung ersuchen ließ, mußte von seinem Rivalen brieflich „eine Boa constrictor entgegennehmen, die er niemals verdauen wird“. Ob höflich, ob ironisch: es war überflüssig, den greisen Meister noch mehr zu kränken. Der neue Innenminister stellte der Aufführung des Requiems im Juli Schwierigkeiten entgegen, und Berlioz kam in gefährliche finanzielle Sorgen und Schulden seinen Künstlern gegenüber. Der Tod des Generals Damrémont bei der Einnahme von Constantine bot indessen schließlich Gelegenheit, das Requiem bei den Obsequien für ihn und alle dort Gefallenen am 5. Dezember 1837 anzusetzen.

Daß François Habeneck dirigierte, war diesmal nicht zu umgehen. Ob die gerade noch durch Berlioz' Eingreifen vermiedenen Mißgeschicke bei der in jeder Hinsicht glanzvollen Uraufführung, in Gegenwart des königlichen Hofes Louis-Philippes und alles dessen, was Namen und Rang hatte, vom Dirigenten und den Gegnern Berlioz' absichtlich geplant worden waren, mochte selbst Berlioz nicht annehmen, der eine eingehende Schilderung bietet und auch die für ihn so bitter enttäuschenden Nachspiele würdigt, die sein Auftraggeber, der französische Staat, sich herbeiließ, mit ihm zu spielen.

Im stolzen Bewußtsein, ein wahrhaft bleibendes Werk geschaffen zu haben, sieht Berlioz auf sein Requiem, das „als etwas Großes in unserer Kunst bestehen bleiben wird“. Und noch 1867 schrieb er, dem dieses Werk seine teuerste Schöpfung war: „Wäre ich gezwungen, mein ganzes Lebenswerk mit Ausnahme einer einzigen Partitur zu verbrennen, dann würde ich für die Totenmesse um Gnade bitten.“ Sie wurde später de Gasparin gewidmet. Ihren Platz behauptet sie in der Weltliteratur neben den Schöpfungen Mozarts und Verdis, der sich übrigens für sein Requiem teilweise bei Berlioz Anregungen holte. H. K.

Der Komponist war sich selbst der exemplarischen Bedeutung dieses Ausnahmewerkes wohl bewußt und räumte ihm den ersten Platz in seinem Schaffen



Generalmusikdirektor Jörg-Peter Weigle

ein, noch vor den schon zu Lebzeiten in den Konzertsälen Europas umjubelten Sinfonien und den mit Schmerzen unternommenen Bemühungen um das Musiktheater. Die Mit- und Nachwelt zeigte sich nicht ohne weiteres bereit, seiner Wertung zu folgen. Noch heute ist der Streit der Meinungen über sein *chef d'œuvre* nicht beigelegt. Noch immer gibt es Stimmen, die dieser in ihren klanglichen Mitteln aufwendigsten aller Requiem-Vertonungen substanzarme Theatralik vorwerfen möchten: sie sei inszeniert und nicht inspiriert, von Ehrgeiz getragen und nicht von echtem und tiefem Empfinden.

Ganz abwegig sind diese Einwände nicht. Berlioz war tatsächlich von dem Ehrgeiz besessen, etwas Außergewöhnliches, bisher nicht Erreichtes zu

schaffen, nicht allein, um Ruhm zu erringen, sondern um sich überhaupt erst einmal menschenwürdige Existenzbedingungen im Musikbetrieb seiner Zeit zu sichern. Das letztere ist ihm in seinem nur zu oft von Irrungen und Wirrungen überschatteten Leben selten genug gelungen. Was ihm aber gelang: daß er der Musikentwicklung neue, bislang nicht begangene Wege wies, und davon legt auch – und nicht zum wenigsten – das Requiem Zeugnis ab mit der faszinierenden Raumklangwirkung der vier Bläserchöre, die das jüngste Gericht ankündigen, und weiteren kühnen Innovationen auf den Spuren dessen, was Beethoven mit seiner *Missa solemnis* und dem Schlußsatz der 9. Sinfonie vorgezeichnet hatte.

Der Preis, den das Werk für den Rang des Außergewöhnlichen fordert, ist hoch. Nur Chöre von überragender Leistungskraft dürfen es wagen, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Der Chor trägt den vokalen Part fast allein, nur im „Sanctus“ tritt ein Solotenor hinzu. Das Orchester braucht zahlreiche zusätzliche Musiker, um die gesonderten Bläserchöre zu besetzen und dem Streicherkörper das notwendige Gewicht zu geben. Aufführungen der „Grande messe des morts“ besitzen daher mit gutem Grund hohen Seltenheitswert. W. H.

An den für weite Räume und für eine große Anzahl von Ausführenden und Zuhörern konzipierten Werken Berlioz' – Requiem, Symphonie funèbre et triomphale, Te deum – fallen einige Charakteristika auf, die sie von den übrigen Instrumental- und Vokalwerken unterscheiden: breite Entwicklungszüge, Beschränkungen in thematischer und rhythmischer Verarbeitung, zahlreiche Wiederholungen und großflächige Ostinati, Ausnutzung elementarer Raumwirkungen. Daß Berlioz, der an aufführungstechnischen und akustischen Fragen stets interessiert war (so hat er beispielsweise bei vielen seiner Werke genaue Hinweise auf Besetzungstärken und Aufstellung der Ausführenden gegeben), hier den besonderen Zwecken angepaßte musikalische Mittel einsetzt, ist selbstverständlich.

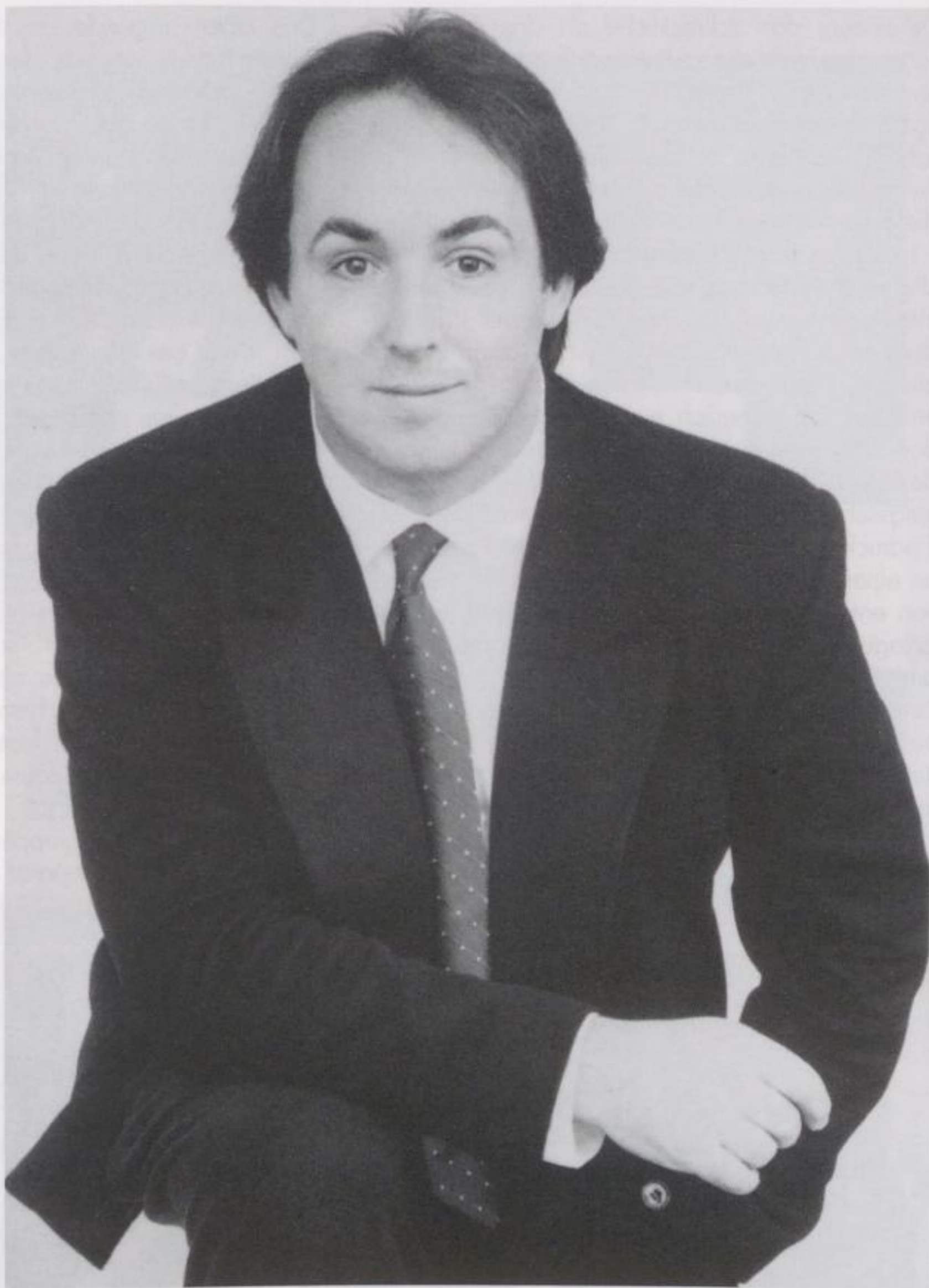
Nur haben schon die Zeitgenossen daraus einen Vorwurf gemacht, der sich bis heute als generalisiertes Vorurteil am Leben erhalten hat: den des pompös Monumentalen, das mit primitiven Mitteln gewalttätige Überraschungseffekte erziele. Hier vereinigt sich ein ästhetisches Fehlurteil – auch „Massenmusik“ ist bei Berlioz nicht primitiv, und nur selten von plakativer Struktur – mit einer klassizistischen und zugleich moralisierenden Animosität gegen materiale Fülle an sich, gegen die Üppigkeit musikalischer Mittel und gegen elementare musikalische Wirkungen.

Man hat das Requiem mit Fresken Michelangelos verglichen (dazu Berlioz nonchalant: „... dieses berühmte Fresko der Sixtinischen Kapelle hat in mir lediglich eine vollkommene Enttäuschung hervorgerufen“) oder mit Bildern des englischen Malers John Martin (1789 – 1854), des Schilderers schauriger Szenen aus Bibel und Literatur, die auf Schrecken und Katastrophenlust spekulieren. Heinrich Heine hat diesen Vergleich zuerst aufgestellt und in allgemeinsten Form für Berlioz reklamiert. In der „Augsburger Zeitung“ schrieb er 1844 über die „Musikalische Saison in Paris“ anlässlich eines Ber-

lioz-Konzerts: „Hier ist ein Flügelschlag, der keinen gewöhnlichen Sangesvogel verrät, das ist eine kolossale Nachtigall, ein Sprosser von Adlersgröße, wie es deren in der Urwelt gegeben haben soll. Ja, die Berliozsche Musik überhaupt hat für mich etwas urweltliches, wo nicht gar antediluvianisches, und sie mahnt mich an untergegangene Tiergattungen, an fabelhafte Königstümer und Sünden, an aufgetürmte Unmöglichkeiten: an Babylon, an die hängenden Gärten von Semiramis, an Ninive, an die Wunderwerke von Mizraim, wie wir dergleichen erblicken auf den Gemälden des Engländers Martin. In der Tat, wenn wir uns nach einer Analogie in der Malerkunst umsehen, so finden wir die wahlverwandteste Ähnlichkeit zwischen Berlioz und dem tollen Briten: derselbe Sinn für das Ungeheuerliche, für das Riesenhafte, für materielle Unermeßlichkeit. Bei dem einen die grellen Schatten- und Lichteffekte, bei dem anderen kreischende Instrumentierung; bei dem einen wenig Melodie, bei dem anderen wenig Farbe, bei beiden wenig Schönheit und gar kein Gemüt ...“

Im Postskriptum der „Mémoires“ weist Berlioz diese Kritik Heines, aus der er zitiert, als einseitig zurück, und er zeigt zugleich, daß es bei den Monumentalwerken konkret um ungewöhnliche, neuartige musikalische Probleme gegangen sei: um die kompositorische Bewältigung des großen Raumes und der „Gewalt der musikalischen Massen, deren Lösung ich versucht habe ... durch die Anwendung von außerordentlichen Mitteln.“ Berlioz nennt zwei Beispiele von mehreren im Raum verteilten Klanggruppen und fährt fort: „Aber hauptsächlich ist es die Form der Sätze, die Breite des Stils und die furchtbare Langsamkeit gewisser Entwicklungen, ohne daß man ihr Ziel errät, was diesen Werken ihr seltsam gigantisches Aussehen, ihren kolossalen Habitus verleiht.“ Entschiedenem Neuheitswert mißt Berlioz seinen eigenen Versuchen in diesem Genre – das ein „Teil meiner Träume“ ist – zu, „in das ich fast als einziger der modernen Komponisten eingedrungen bin und von dem die Alten nicht einmal eine Ahnung gehabt haben“. (Die Idee einer monumentalen, auf weite Räume verteilten Musik war Berlioz freilich durch die Revolutionsmusik vermittelt worden.)

Das Genre des Monumentalen vereint für Berlioz – und für seine Zeit – zwei Begriffe: das Erhabene und das Schreckliche. (Das Thema des Requiems umfaßt beide.) Das Erhabene in der Spielart des Antikisierenden (in der utopischen Stadt Euphonia etwa läßt Berlioz in würdiger Erhabenheit monumentale Gluck-Aufführungen stattfinden) und des



KEITH LEWIS, aus Neuseeland stammend, hat als Konzert- und Opernsänger eine glänzende Karriere gemacht. Er konzertierte in den Musikzentren Europas und Nordamerikas mit führenden Orchestern unter Dirigenten wie Gary Bertini, Sir Colin Davis, Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Charles Mackerras, Sir Neville Marriner, Zubin Mehta, Sir Yehudi Menuhin, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, André Previn, Esa-Pekka Salonen, Sir John Prit-

chard, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Georg Solti und vielen anderen. Renommiertere Bühnen, wie Covent Garden in London, die Bastille Opera in Paris, die Opernhäuser in Berlin, Hamburg, Frankfurt, Zürich, das Glyndebourne Festival verpflichteten den Sänger. Auch zahlreiche Schallplattenaufnahmen im Opern- und Oratorienfach bei EMI, Decca, DGG, Denon, Sony, Supraphon trugen zum internationalen Ruf des Künstlers bei.

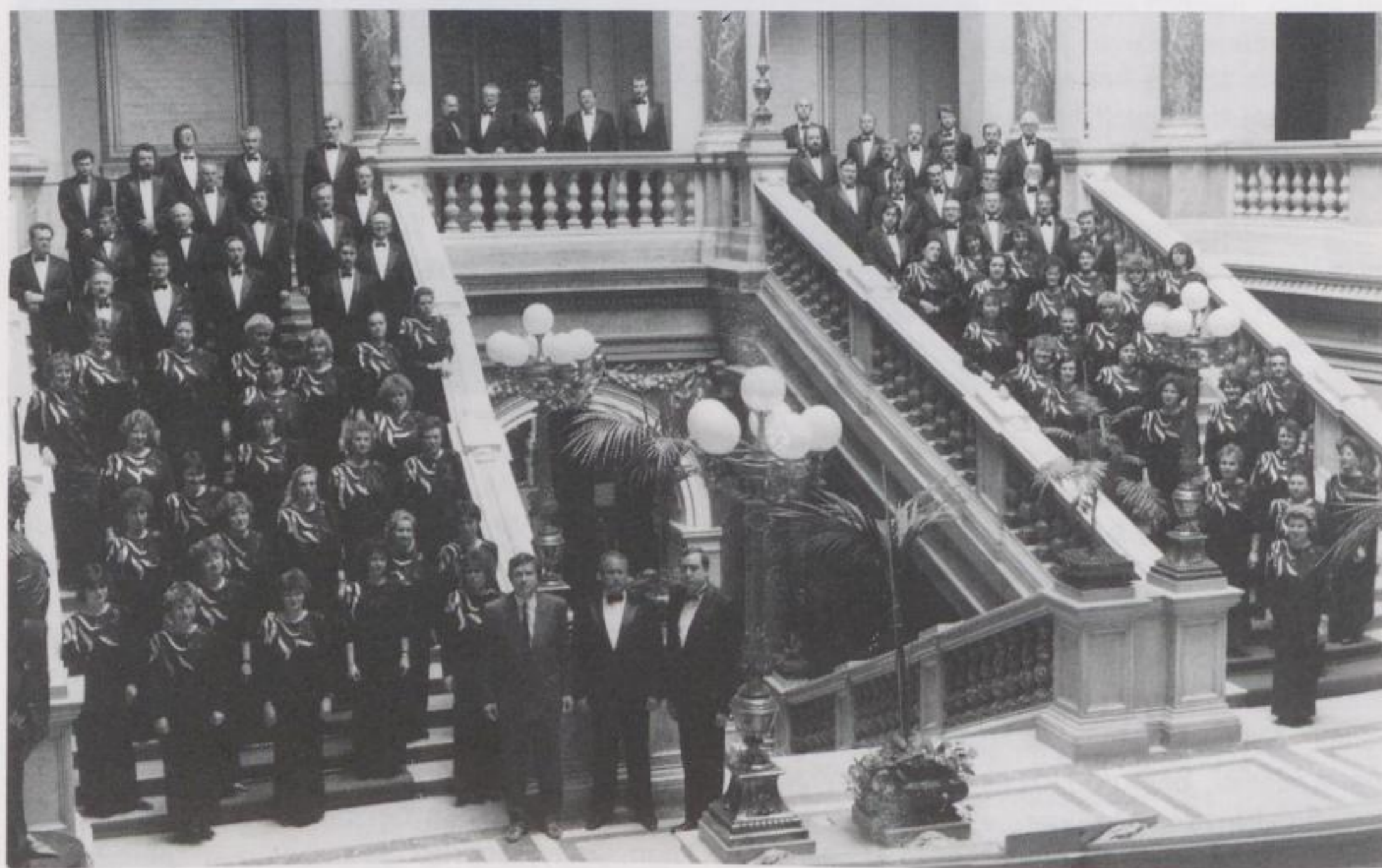
Religiösen; das Schreckliche als das Apokalyptische, gleichfalls dem religiösen Bereich zugehörig, und als das Kolossale, Gigantische, das – mit Berlioz' Lieblingsausdrücken – „Babylonische, Ninivitische“. (Die Kategorie des Schrecklich-Schönen mit ihrem anticlassizistischen Unterton enthielt zugleich die Rechtfertigung, auch das – ästhetisch gesehen – Häßliche als Ausdrucksmittel zu verwenden.)

Die erste Aufführung von Hector Berlioz' „Grande messe des morts“ im überfüllten Pariser Invalidendom am 5. Dezember 1837 war – darin stimmen alle Zeugnisse überein – von gewaltiger Wirkung; und das lag sicherlich nicht allein am Pompösen der Staatszeremonie, zu der das Requiem erklang, des Gedenkgottesdienstes für die Toten der Eroberungsschlacht um das algerische Constantine. „Der Eindruck“, schrieb der Komponist zehn Tage später an einen Freund, „war überwältigend auf Gemüter von entgegengesetzter Empfindungsart und Veranlagung. Der Pfarrer des Invalidendomes weinte am Altar nach der Zeremonie eine Viertelstunde lang, er umarmte mich in der Sakristei unter Tränen; der Schrecken, den beim jüngsten Gericht die fünf Orchester und die acht Paar Pauken des Tuba mirum verbreiteten, läßt sich nicht beschreiben. Eine der Chorsängerinnen erlitt einen Nervenfall. Wahrlich, es war von schauriger Größe.“

Das Überwältigende des Berliozschen Requiems resultiert nicht nur aus der elementaren Wirkung der musikalischen Raumkonzeption, die dieses Werk – lange vor Mahlers Symphonien – wohl zum ersten Mal in der Geschichte der Musik realisiert; unmittelbar berührt wird der Hörer auch von einer dramatischen Idee, die Individuum und Masse in eine Konfiguration stellt. Berlioz' Requiem ist kein allgemeines Totengedenken, keine Totenklage, auch eigentlich nicht Gebet für die Verstorbenen; es ist der Angstschrei des Individuums. Nicht „requiem aeternam dona eis“ ist das Motto, sondern das „dies irae“, der Schreckensruf, und das Flehen des „salva me“.

Berlioz' Requiem ist das Endzeitdrama eines „epischen Ich“, der Angsttraum vom jüngsten Tag; „Requiem fantastique“ wäre, in Analogie zur Ich-Struktur der „Symphonie fantastique“, eine treffende Bezeichnung für dieses Werk. („Mit souveräner Willkür und Weltlichkeit“, schrieb Eduard Hanslick, „verarbeitet Berlioz den alterwürdigen Kirchentext zu einer Art phantastischem Drama.“) Und wie im Drama der „Symphonie fantastique“, so spielt auch hier der musikalische Raum eine zentrale Rolle für die suggestive Wirkung.

Aus vier Blechbläsergruppen, 38 Instrumenten insgesamt, aufgestellt separat an den vier Ecken des



Prager Philharmonischer Chor



Partitur für eine sichere Zukunft

Dresden, Dr.-Külz-Ring/Prager Straße, ☎ 495 30 03

Dresden, Hauptstraße 34a, ☎ 57 08 94/5 56 75

Dresden, Kesselsdorfer Straße 26, ☎ 432 11 61-5

Dresden, Loschwitzer-/Berggartenstraße, ☎ 33 71 51 - 55

Dresden, Bautzner Landstraße 15, ☎ 3 64 81

Radebeul-Ost, am Bahnhofsvorplatz, ☎ 76 24 91

 **COMMERZBANK** 

Die Bank an Ihrer Seite

großen Chor- und Orchesterkörpers, stoßen beim „Tuba mirum“ des „Dies irae“ fanfarenartige Signale, nacheinander in sich verkürzenden Abständen und in verschachtelten Rhythmen einsetzend; hinzu tritt ein Aufgebot an Pauken, Trommeln, Becken: ein Ausbruch der Musik aus dem festen Raumgefüge, zugleich in den Bereich des Geräusches als Darstellungsmittel des endzeitlichen Chaos. Im „Rex tremendae“ begegnen die Blechgruppen wieder; im „Lacrymosa“ (dem Schlußsatz des „Dies irae“), wo sie in einem Abschnitt mit ständig richtungswechselnden Einsätzen die kreisende Bewegung der Musik – des Elends des „lacrymosa dies illa“ – kontrapunktieren; schließlich in den letzten Takten des Werkes, dem Amen (das liturgisch gar nicht hingehört), wo sie, diesmal pianissimo, zusammen mit den Streicherarpeggien und sanften Paukenclustern, den ganzen Raum wie in endgültigen Frieden einhüllen.

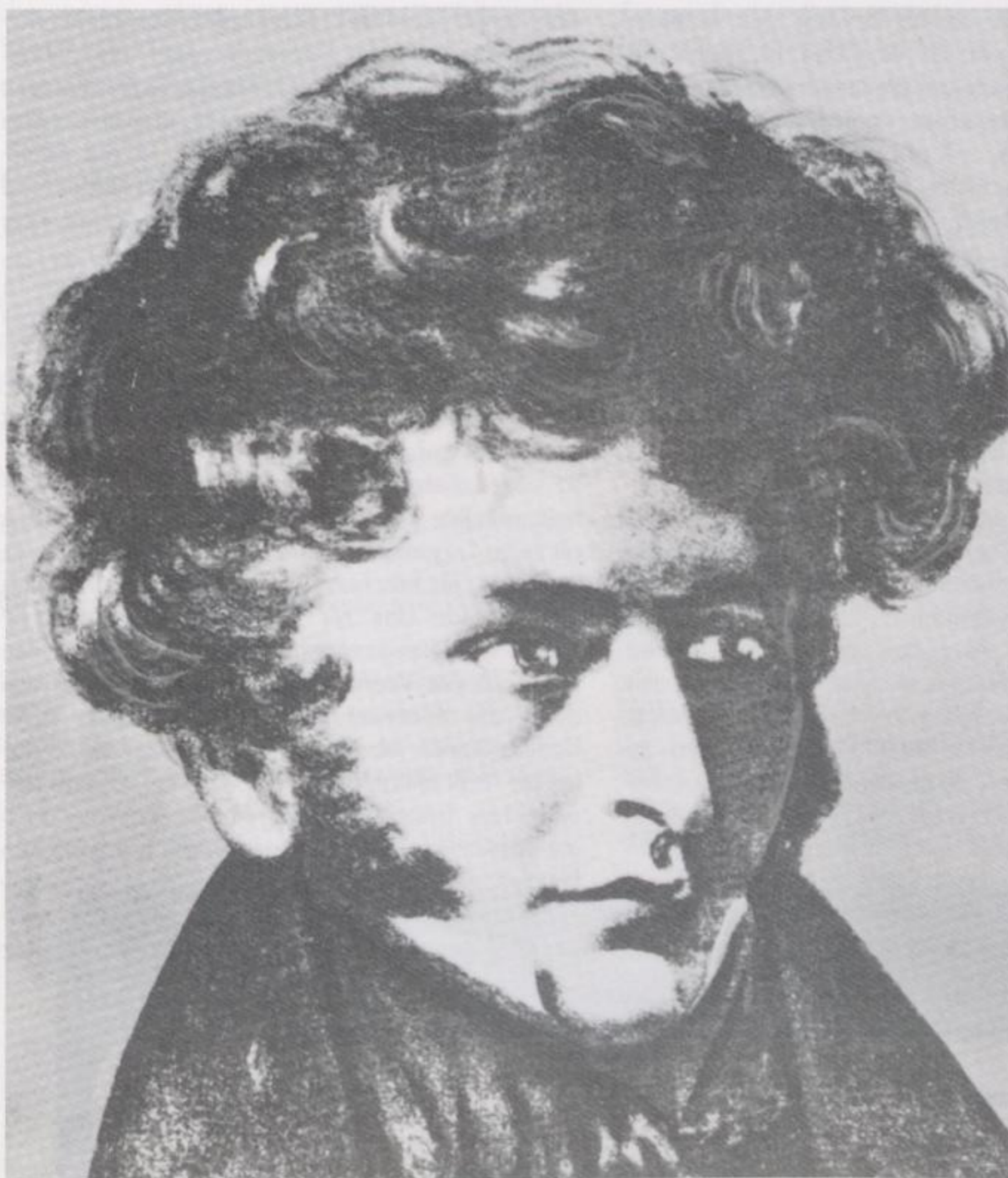
Am Requiem besticht nicht nur die Ökonomie der Mittel (die Elemente des Schrecklichen sind nur zurückhaltend angewandt), sondern vor allem die Vielfalt der Stile und Charaktere – a-cappella-Satz, schlichte psalmodische Führungen, traditionelle Fuge, großer, opernhafter Ensemblesatz – in einer ausgewogenen Gesamtanlage. Zu den neuartigen

Charakteren dieses Werks gehören die Deklamationen im Unisono, besonders eindrucksvoll, mit den unaufgelösten Dissonanzen, im „Kyrie eleison“; das „Offertorium“ mit seiner, durch verschiedenartigste Harmonisierung farblich kontrapunktierten, monotonen Psalmodie auf zwei Noten. Die Raumkomposition zeigt ihre Konsequenz bis in die Klanggestalt hinein: sie erfindet Zusammenstellungen, die allem Herkommen spotten (bei Gustav Mahler gibt es wieder etwas Ähnliches), wie die Kombination eines hohen Flötenakkords mit einem Baßton von acht Posaunen der Fernorchester im „Hostias“ (das „Loch“ dieses Klages, in der Klangfarbe und im Tonraum, spiegelt die reale räumliche Trennung der Instrumente); und wie ein auskomponiertes Echo muten die sich überlappenden Akkordablösungen zwischen Bläsern und Streichern zu Beginn des „Agnus dei“ an. Es bleibt noch zu erwähnen, daß Berlioz sich den Text nach seinen Vorstellungen umgeformt hat; im „Dies irae“ etwa sind, offensichtlich des dramatischen Zusammenhangs willen, zahlreiche Versgruppen, von der liturgischen Vorlage abweichend, anders zusammengestellt.

W. D.



Chor der Sächsischen Staatsoper Dresden



Hector Berlioz.
Lithographie
nach dem
Gemälde von
Emile Signol
(1831/32)

Ich glaube nicht, daß man Berlioz hätte begegnen können, ohne überrascht zu werden durch den ureigenen Ausdruck seiner Gesichtszüge. Seine hohe Stirn, scharf abgeschnitten über den tief liegenden Augen, die auffallend stark gebogene Habichtsnase, die schmalen, feingeschnittenen Lippen, das etwas kurze Kinn, alles dies gekrönt von einer außerordentlichen Fülle hellbraun gefärbter Locken, die ihr phantastisches Wachstum nicht einmal durch das ordnende Eisen des Haarkünstlers einbüßten – man konnte diesen Kopf nicht vergessen, wenn man ihn einmal gesehen hatte. – Er gehörte zu den Menschen, denen es ein Bedürfnis ist, vor sich selber immer interessant zu erscheinen. – Als Dirigent, namentlich der eigenen Schöpfungen, war Berlioz von eminenter Befähigung. Schon seine Persönlichkeit gewann ihm die Teilnahme der Ausübenden, sie steigerte sich durch das Feuer, durch die Umsicht, die er entwickelte, durch die gänzliche Hingabe an die Sache mit Leib und Seele. – Hector Berlioz gehört nicht in unser musikalisches Sonnensystem – er gehört nicht zu den Planeten, weder zu den großen noch zu den kleinen. Ein Komet war er, – weithin leuchtend, etwas unheimlich anzuschauen, bald wieder verschwindend; – seine Erscheinung wird aber unvergessen bleiben. Daß ein ähnlicher am musikalischen Firmament sich wieder zeigen werde, ist weder zu hoffen noch zu fürchten und schwerlich zu erwarten.

Ferdinand Hiller (1880)

Das Schaffen von Berlioz bewegt sich in einer Sphäre, die schwer zu umreißen ist, denn sie nimmt keine Rücksicht auf die anerkannten Konventionen des schöpferischen Vorgangs und der Vermittlung von Musik, will gar keine Rücksicht darauf nehmen. Die Geschichte hat, den jeweiligen Umständen entsprechend, vom Komponisten Werke verlangt, die sich entweder dem Kult einfügten, oder zur Unterhaltung bestimmt waren. Das bringt feste Rahmen mit sich; sie wechseln zwar je nach den Epochen, gehorchen aber den sozialen Konventionen, die für die jeweilige Zeit gelten. Die Kirchenmusik ist ein Aspekt dieses Rituals, die Konzert- oder Opernmusik bildet die entgegengesetzte Seite des gleichen Rituals. Es ist klar, daß zwischen beiden sich ständig eine stilistische Osmose vollzieht, die soweit gehen kann, daß es manchmal schwierig wird zu unterscheiden, welchem der beiden Rituale eine Musik zugehört.

Die französische Revolution bringt darin keinen grundlegenden Wandel; sie verlegt allerdings den Akzent auf das weltliche Ritual, auf die Verpflichtung gegenüber dem Staat. Die Musik wird zu einem wesentlichen Bestandteil der großen Volksfeste, die die französische Revolution unter dem offenkundigen Patronat von Jean-Jacques Rousseau in Szene setzt. Das revolutionäre Zeremoniell verjüngt das christliche und gibt ihm andere Koordinaten, lehrt es, die gesellschaftlichen Bedürfnisse wieder als vordringlich zu sehen. Es verwendet die Prozes-

sion, jenes „abstrakte“ Schauspiel, das jahrhundertlang Eigentum der Kirche gewesen war. Dabei genügt es, an die Stelle Gottes die Göttin Vernunft zu setzen: der Umstand wechselt, die treibenden Kräfte bleiben dieselben. Dennoch ist die Beziehung zwischen Musik und Gesellschaft tiefgreifend verwandelt, und das hat Berlioz sein Leben lang beeinflußt.

Wenn in Werken wie dem Requiem, dem Te Deum oder der Symphonie funèbre et triomphale der revolutionäre Einfluß offen zutage liegt (der revolutionäre Bodensatz gerät weder mit der katholischen Gottesdienst-Praxis noch mit der Ergebenheit dem Staat gegenüber in offenen Widerspruch ...), so bildet dieser Einfluß doch keineswegs das geheimnisvollste Phänomen bei Berlioz. Man hat ihm oft seine Gigantomanie und seine Vorliebe für grelle Effekte, für falschen Glanz vorgeworfen. Häufig wird gerade das zur Verschärfung der Mißverständnisse herangezogen, die durch Redseligkeiten innerhalb der Werke selbst ebenso entstehen wie durch die Kommentare, mit denen Berlioz seine Kompositionen lebenslang versehen hat. Aber stellen sie nicht einfach die Kompensation niemals wirklicher Träume dar, die meiner Meinung nach mit bestimmten ideellen Aspekten der französischen Revolution verbunden sind, freilich ihres ursprünglichen Sinnes durch politische und soziale Entwicklung entkleidet?

Pierre Boulez

Der Text des Requiems

I. Requiem und Kyrie

Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus, Deus in Sion, et tibi red-detur votum in Jerusalem, exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. Requiem aeternam dona defunctis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison, Christe eleison.

II. Dies irae

Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla, teste David cum Sybilla.

Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus, cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum, per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura.

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen. Dir gebühret Lobgesang, Gott in Zion, und Anbetung soll dir werden in Jerusalem; erhöre mein Gebet, zu dir kommt alles Fleisch. Ewige Ruhe gib den Hingeschiedenen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen.

Herr, erbarme dich! Christe, erbarme dich!

Tag des Zornes, Tag der Klage, der die Welt in Asche wandelt, wie Sybill' und David zeuget.

Welches Zagen wird sie fassen, wenn der Richter wird erscheinen, Recht und Unrecht streng zu richten.

Die Posaune, wundertönend durch die grabgewölbten Hallen, alle vor den Richter fordert.

Tod und Leben wird erbeben, wenn die Welt sich wird erheben, Rechenschaft dem Herrn zu geben.

Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit, nil inultum remanebit.

III. Quid sum miser

Quid sum miser tunc dicturus, quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus?

Recordare Jesu pie, quod sum causa tuae viae, ñe me perdas illa die.

Oro supplex et acclinis, cor constrictum quasi cinis, gere curam mei finis.

IV. Rex tremendae

Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis.

Recordare Jesu pie, quod sum causa tuae viae.

Confutatis maledictis, flammis acribus addictis, voca me, et de profundo lacu libera me de ore leonis, ne cadam in obscurum ne absorbeat me tartarus. Salva me fons pietatis, rex tremendae majestatis, salva me!

Ein geschriebenes Buch erscheint, darin alles ist enthalten, was die Welt einst sühnen soll.

Wird sich dann der Richter setzen, tritt zutage, was verborgen, nichts wird ungerächt verbleiben.

Was werd', Armer, ich dann sprechen, welchen Mittler soll ich rufen, da selbst der Gerechte zittert?

Ach, gedenke, treuer Jesu, daß du einst für mich gelitten, laß mich jetzt nicht untergehen!

Flehend demutvoll ich rufe, und mein Herz beugt sich im Staube, sorgend denk' ich der Erlösung!

Herr, dess' Allmacht Schrecken zeuget, der sich fromm den Frommen neiget, rette mich, du Quell der Gnade!

Ach, gedenke, treuer Jesu, daß du einst für mich gelitten.

Wenn Empörung, Fluch und Rache wird gebüßt in heißen Flammen, dann rufe mich, und befreie mich aus dem tiefen Abgrund, aus dem Rachen des Löwen, daß ich nicht in Finsternis falle und mich nicht die Unterwelt verschlinge. Rette mich, Quell der Gnade, König schreckenvoller Majestät, rette mich!

DER MODETREFF IN SACHSEN

TOPMODE
für die Dame und den Herrn

MUSIKALIEN-UND BUCHHANDLUNG
BOUTIQUE *Chelsea* DRESDEN
AM HOTEL DRESDEN HILTON



MODE IN DER MÜNZGASSE



V. Quaerens me

Quaerens me sedisti lassus, redemisti crucem passus,
tantus labor non sit cassus.

Iuste iudex ultionis, donum fac remissionis ante diem
rationis.

Ingemisco tanquam reus, supplicanti parce, Deus.

Preces meae non sunt dignae, sed tu, bonus, fac be-
nigne, ne perenni cremer igne.

Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi
quoque spem dedisti.

Inter oves locum praesta, et ab hoedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

VI. Lacrymosa

Lacrymosa dies illa, qua resurget ex favilla iudicandus
homo reus.

Pie Jesu Domine, dona eis requiem aeternam.

VII. Offertorium

Domine Jesu Christe, rex gloriae, libera animas omni-
um fidelium defunctorum de poenis inferni et de pro-
fundo lacu libera eas, signifer Sanctus Michael re-
praesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae
promisisti et semini eius. Amen.

VIII. Hostias

Hostias et preces tibi laudis offerimus.

Suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam
facimus.

IX. Sanctus

Sanctus Deus Sabaoth, pleni sunt coeli et terra gloria
tua.

Hosanna in excelsis!

X. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem
sempiternam.

Te decet hymnus in Sion, et tibi reddetur votum in Jeru-
salem.

Exaudi orationem meam, ad te caro omnis veniet.

Requiem aeternam dona defunctis, Domine, et lux per-
petua luceat eis cum sanctis tuis in aeternum, Domine,
quia pius es.

Amen.

Müde hast du mich gesucht, Kreuzestod auf dich ge-
nommen, laß die Müh' nicht fruchtlos werden.

Richter im Gericht der Rache, laß vor dir mich Gnade
finden, eh' der letzte Tag erscheint.

Schuldig seufze ich und bange, Herr, laß Flehen dich
versöhnen!

All mein Flehen ist nicht würdig, doch, du Guter, übe
Gnade, laß mich ewig nicht verderben.

Der Maria hat erlöset und erhöret hat den Schächer,
mir auch Hoffnung hat gegeben.

Laß mich unter deiner Herde, von der Strafe freige-
sprochen, dann zu deiner Rechten stehen.

Tränenvollster aller Tage, wenn die Welt der Asch'
entsteiget, sündvoll sich dem Richter neiget.

Frommer Jesu, Herr, gib ihnen ewige Ruhe.

Herr Jesu Christ, König der Ehren, befreie die Seelen
aller treuen Abgeschiedenen von den Strafen der Höl-
le und von dem tiefen Abgrunde. Und das Panier des
heiligen Michael begleite sie zum ewigen Lichte, wel-
ches du verheißten hast Abraham und seinem Ge-
schlechte. Amen.

Opfer und Gebet bringen dir lobsingend wir dar.

Nimm es gnädig an für jene Seelen, deren wir heut
gedenken.

Heilig ist der Gott Zebaoth, voll sind Himmel und Erde
von deinem Ruhme.

Hosianna in der Höhe!

Lamm Gottes, das du die Sünden der Welt trägst, gib
ihnen ewige Ruhe.

Dir gebührt Lobgesang in Zion, und Dir erfüllt man
Gelübde in Jerusalem.

Erhöre mein Gebet, zu dir wird alles Fleisch kommen.

Ewige Ruhe schenke den Hingeschiedenen, Herr, und
das unvergängliche Licht leuchte ihnen mit deinen Hei-
ligen in Ewigkeit, Herr, weil Du barmherzig bist.

Amen.

Neue Gäste bei der Dresdner Philharmonie

Die diesjährigen Pfingstkonzerte im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele am 30./31. Mai 1993 dirigiert der Italiener **Marcello Viotti**, zur Zeit Generalmusikdirektor der Hansestadt Bremen und Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken. In den letzten Jahren hat der am Konservatorium Lausanne Ausgebildete eine steile Karriere gemacht, die ihn zu vielen namhaften Orchestern, darunter zu den Berliner Philharmonikern, an bedeutende europäische Opernhäuser wie Wien, Paris, Brüssel, Berlin, Hamburg führte. Mittlerweile liegen mehrere, z. T. preisgekrönte Schallplatteneinspielungen des Künstlers vor.

Im gleichen Konzert debütiert eine junge holländische Geigerin in Dresden: **Isabelle van Keulen**, die trotz ihrer Jugend schon auf eine erfolgreiche Karriere in Europa, Amerika und Japan zurückblicken kann. Sie studierte am Konservatorium in Amsterdam und gewann bereits als 13jährige 1980 den 1. Preis des internationalen Musikwettbewerbes in Den Haag. 1984 errang sie den „Prix d'Academie“ der Russischen Sommerakademie in Tours. Philips hat einen Exklusivvertrag mit der Künstlerin abgeschlossen, der als erstes Schallplatteneinspielungen mit dem London Symphony Orchestra und den Berliner Philharmonikern unter Sir Colin Davis – Saint-Saëns, Vieuxtemps, Bruch, Spohr – vorsah.

In dem von Lothar Zagrosek (Frankfurt/Main) dirigierten 9. Philharmonischen Konzert am 5./6. Juni 1993 – ebenfalls im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele – stellt sich der 1961 in Salzburg geborene Geiger **Thomas Zehetmair** erstmals dem Publikum der Dresdner Philharmonie vor. U. a. von Franz Samokyl, Max Rostal und Nathan Milstein ausgebildet, wurde er 1978 beim Internationalen Mozart-Wettbewerb mit dem 1. Preis ausgezeichnet, nachdem er 1977 als 16jähriger bei den Salzburger Festspielen debütiert hatte. Inzwischen ist Thomas Zehetmair ein international gefragter Solist, der regelmäßig mit führenden Orchestern und Dirigenten zusammenarbeitet (nicht zuletzt auch im Rahmen seines Exklusiv-Vertrages mit der Teldec).

Im Abschlußkonzert unseres Grieg-Zyklus' am 12./13. Juni 1993 erklingt eines der populärsten Werke des norwegischen Meisters: die Musik zu Ibsens Schauspiel „Peer Gynt“. Die Partie der Solvejg hat in dieser Aufführung die aus Belgien stammende Sopranistin **Lena Lootens** übernommen, die am Konservatorium Brüssel Gesang, Flöte und Kammermusik studierte und anschließend die Opernschule Amsterdam besuchte. Es folgten Meisterkurse bei Vera Rosza und Noel Parker in London. Inzwischen hat sich die Künstlerin vielfach international bewährt: als Konzert- und Opersängerin in vielen europäischen Ländern, beim Festival von Aix-en-Provence, Holland Festival, Flandern Festival, Greenwich Festival, bei den Internationalen Sommerfestspielen Innsbruck und Versailles, bei zahlreichen Rundfunk- und CD-Aufnahmen.

Solistin des 10. Philharmonischen Konzertes am 19. und 20. Juni 1993, das Generalmusikdirektor Prof. Günther Herbig, Chefdirigent der Dresdner Philharmonie in den Jahren 1972 bis 1977, leitet, ist die Bratscherin **Tabeca Zimmermann**. Seit 1979 war sie Schülerin von Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg. 1986 schloß sich ein kurzes Studium bei Sandor Vegh am Salzburger Mozarteum an. Mehrere Wettbewerbserfolge krönten ihre Ausbildung, so errang sie 1982 in Genf, 1983 in Paris und 1984 in Budapest jeweils erste Preise. Als Solistin spielt sie seit Jahren mit renommierten Orchestern und gastiert in aller Welt mit Kammermusikpartnern wie Gidon Kremer, Heinz Holliger, Mstislaw Rostropowitsch, Sabine Meyer oder Hartmut Höll. Mehrere Schallplattenproduktionen dokumentieren diese Zusammenarbeit.

MUSIKALIEN- UND BUCHHANDLUNG

Grüne Straße 32
O-8010 Dresden

Tel 495 20 28
Fax 495 20 28



in der Dresdner
Musikhochschule
"Carl-Maria von Weber"

Musikpavillon

Manfred Schlechte

Noten · Musikbücher · Tonträger · Instrumente und Zubehör
Kunstliteratur · Belletristik · Kinderbücher

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)

N. N.

N. N.

Gerhard-Peter Thielemann (KM)

Siegfried Koegler (KV)

Siegfried Rauschhardt (KM)

Philipp Beckert

Siegfried Kornek (KV)

N. N.

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.

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 Böz (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

Thilo Ermold

Donatus Bergemann

Flöten

Birgit Bromberger (KM)

Sabine Kittel

Götz Bammes (KM)

Karin Hofmann

Helmut Rucker (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)
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

Orchestervorstand

Volker Karp
Klaus Koppe
Günther Naumann

Orchesterinspektor

Matthias Albert

Orchesterwarte

Herybert Runge
Bernd Gottlöber
Helmut Friemel

KM = Kammermusiker
KV = Kammervirtuos

Chordirektor (Philharmonischer Chor und Kammerchor)

Matthias Geissler

Chordirektor (Philharmonischer Kinder- und Jugendchor)

Jürgen Becker

Inspizientin

Angelika Ernst

Assistentin und Inspizientin

Barbara Quellmelz

Verwaltungsdirektor

Andreas Kuntze

Wiss. Mitarbeiterin (Archiv)

Renate Wittig

Beauftragte für Haushalt

Helga Wolf

Persönliche Referentin des Intendanten und Künstlerische Koordinatorin

Gisela Gunold

Mitarbeiter (Bibliothek / Archiv)

Bernhard Lehmann

Mitarbeiterin Haushalt

Gisela Bellmann

Leiterin Öffentlichkeitsarbeit

Dipl. phil. Sabine Grosse

Sachbearbeiterin des Chefdiri- genten und Chefdramaturgen

Anna Nitsche

Besucherabteilung

Angelika Grismajer
Renate Büttner

Leiter des Personalbüros

Dipl. rer. cult. Achim Vogelgesang

Sachbearbeiterin des Intendanten

Karina Kautzsch

Pkw-Fahrer

Henry Cschornack

Sachbearbeiterin für Verwaltung und Öffentlichkeitsarbeit

Barbara Temnow

Vorankündigungen:

9. AUSSERORDENTLICHES KONZERT (Im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele)

Sonntag, den 30. Mai 1993, 19.30 Uhr (Anrecht AK/J und Freiverkauf)

Montag, den 31. Mai 1993, 11.00 Uhr (Anrecht AK/V und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Marcello Viotti

Solistin: Isabelle van Keulen, Violine

Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie Es-Dur KV 184

Sergej Prokofjew, Violinkonzert Nr. 2 g-Moll op. 63

Alfredo Casella, Serenata op. 46

Ottorino Respighi, Pini di Roma

9. PHILHARMONISCHES KONZERT (Im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele)

Sonnabend, den 5. Juni 1993, 19.30 Uhr (Anrecht A1 und Freiverkauf)

Sonntag, den 6. Juni 1993, 19.30 Uhr (Anrecht A2 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Lothar Zagrosek

Solist: Thomas Zehetmair, Violine

Wolfgang Amadeus Mozart, Violinkonzert D-Dur KV 218

Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 9 D-Dur

9. ZYKLUS-KONZERT

Sonnabend, den 12. Juni 1993, 19.30 Uhr (Anrecht B und Freiverkauf)

Sonntag, den 13. Juni 1993, 19.30 Uhr (Anrecht C1 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solisten: Lena Lootens (Sopran), Antje Herzog (Sopran), Claudia Mahnke (Mezzosopran), Miriam Sajonz (Alt),
Joachim Nimitz (Sprecher), Franziska Matthus (Sprecherin)

Chor: Philharmonischer Chor Dresden (Einstudierung Matthias Geissler)

Niels Wilhelm Gade, Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 5 (EA)

Edvard Grieg, Musik zu Henrik Ibsens „Peer Gynt“ op. 23

(Konzertante Fassung von Friedhelm Eberle und Kurt Masur)

6. KAMMERKONZERT

Sonnabend, den 26. Juni 1993, 19.00 (Anrecht D und Freiverkauf)

Schloß Albrechtsberg, Kronensaal

Ausführende: Mitglieder der Dresdner Philharmonie

Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Sergej Prokofjew, Charles Ives und Leoš Janáček

10. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonnabend, den 19. Juni 1993, 19.30 (Anrecht A2 und Freiverkauf)

Sonntag, den 20. Juni 1993, 19.30 Uhr (Anrecht A1 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Günther Herbig

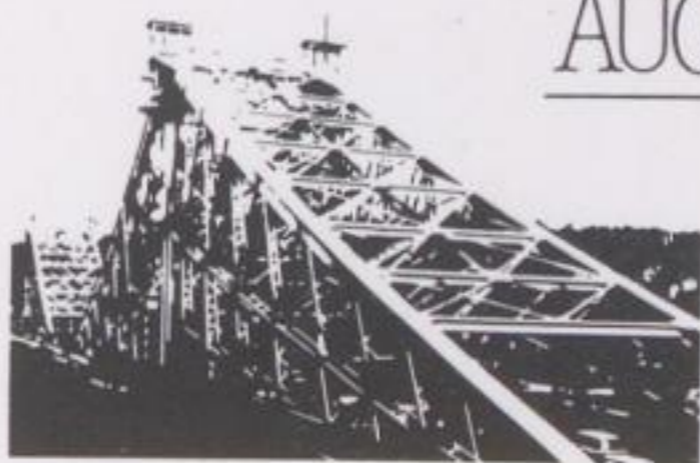
Solistin: Tabea Zimmermann, Viola

Béla Bartók, Violakonzert

Anton Bruckner, Sinfonie Nr. 5 B-Dur

besser sehen
gut aussehen

gerne
Brille tragen



PANZER
AUGENOPTIK

Schillerplatz 7
8053 Dresden
Telefon 3 53 54

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, 10.00 – 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: Hans Kühner, Hector Berlioz, Olten und Freiburg i. Br. 1952;

Wolfgang Hanke, Begegnung mit einem Ausnahmewerk, in: Neue Zeit, Berlin, 22. April 1992;

Wolfgang Dömling, Hector Berlioz, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg 1977;

Pierre Boulez, Anhaltspunkte, Kassel und München 1979.

Anzeigenbearbeitung: oberüber & Partner GmbH

Herstellung: Druckhaus Dresden GmbH

Preis: 1,50 DM



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

**Freude
am Fahren
bei uns.**

BMW

**Niederlassung
Dresden**

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

RESOLUTION

Die Teilnehmer der EUROPEAN CONFERENCE OF SYMPHONY ORCHESTRAS (ECSO) in Stockholm vom 6. bis 8. Mai 1993 protestieren gegen den Kulturabbau, der vielerorts festzustellen ist.

Bei allem Verständnis für die finanzielle Lage einzelner Subventionsgeber und die Notwendigkeit zu Ausgabenkürzungen entsteht der Eindruck, daß Leistung und Bedeutung der Orchester sowie anderer Kulturträger nicht richtig eingeschätzt werden. Sinfonieorchester sind in langen Jahren gewachsene künstlerische Organismen, bei denen unbedachte Eingriffe nicht nur schwerwiegende künstlerische, sondern auch große wirtschaftliche Schäden verursachen. Es gilt zu realisieren, daß die von uns vermittelte Kultur längst nicht mehr ein Luxusgut einiger weniger ist, sondern von breiten Bevölkerungskreisen getragen wird. Sinfoniekonzerte und Musiktheater erfüllen in unserer Freizeitgesellschaft eine äußerst wertvolle und wichtige Aufgabe, sie vermitteln zugleich Tradition und Erneuerung in einer dauernd sich wandelnden Welt.

Die Mitglieder der ECSO wollen mit der Erarbeitung von fundierten Strukturmodellen zur Lösung der gegenwärtigen Orchesterprobleme beitragen. Kultur als elementares Bedürfnis aller Menschen muß gerade mit Blick auf die aktuellen gesellschaftspolitischen Herausforderungen ihren hohen Stellenwert beibehalten.

8. Mai 1993

EUROPEAN CONFERENCE OF SYMPHONY ORCHESTRAS

